UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

FLÁVIO RODRIGO VIEIRA LOPES PENTEADO CORRÊA

O teatro da escrita em Fernando Pessoa

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

O teatro da escrita em Fernando Pessoa

Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientador: Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C824t Corrêa, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado
 O teatro da escrita em Fernando Pessoa / Flávio
 Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa ; orientador
 Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi. - São Paulo, 2015.
 180 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
 Vernáculas. Área de concentração: Literatura
 Portuguesa.

 1. Fernando Pessoa. 2. Literatura dramática. 3.
 Teoria do drama. 4. Ficcionalidade. 5. Processo de
 criação. I. Gagliardi, Caio Márcio Poletti Lui,
 orient. II. Título.

CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado.
O teatro da escrita em Fernando Pessoa.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Aprovada em: ----/----/-----

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Ao meu avô Armando e ao meu tio Antonio,
com saudades do que nunca houve.*

RESUMO

CORRÊA, F. R. V. L. P. *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Este estudo propõe-se a ampliar a compreensão do conceito de drama na obra de Fernando Pessoa, para quem o elemento dramático constituiria o traço distintivo das grandes criações literárias, bem como um dos pilares da heteronímia. Um dos eixos centrais da dissertação consiste em repensar a equivalência das expressões “poeta dramático” e “dramaturgo”, constantemente empregadas pelo autor em referência a seu processo criativo. Sustenta-se que Pessoa terá relativizado as fronteiras entre essas categorias ao conceber pelo menos dois meios distintos de lidar com a forma dramática: por um lado, prevê a criação de um drama que se situe fora da esfera dramatúrgica propriamente dita, composto pela série de livros que daria origem às suas “obras completas”, abrangendo diversos gêneros literários e um único universo de relações; por outro lado, empenha-se na composição de dramas que, sendo dramas em sentido estrito, escapam às principais convenções do gênero, ao desestabilizarem categorias tradicionais como as de ação, diálogo, enredo e personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; literatura dramática; teoria do drama; ficcionalidade; processo de criação.

ABSTRACT

CORRÊA, F. R. V. L. P. *The theater of writing in Fernando Pessoa*. 2015. 180 p. Master's dissertation – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Humans Sciences of the University of São Paulo.

This study proposes to expand the comprehension of the concept of drama in the work of Fernando Pessoa, for whom the dramatic factor would determine traces of grand literary creations, as well as of the bases of heteronymy. One of the key intentions of this dissertation is to rethink the equivalence of both terms “dramatic poet” and “dramatist”, which were constantly used by the author to make reference to his own creative process. It is stated that Pessoa would have relativized the boundaries between those terms by conceiving at least two different ways of approaching the dramatic form: on the one hand he presupposes the creation of a drama that is situated outside the dramaturgic sphere *per se*, which would comprise the books, – including many different literary genres and a single relation between different authors – that were to be compiled in his “complete works”; on the other hand he engages himself in the composition of dramas, in a strict sense, that escape the common places of the genre by destabilizing traditional categories such as action, dialogue, plot and characters.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; dramatic literature; theory of drama; fictionality; process of creation.

SUMÁRIO

Abreviaturas.....	8
Introdução.....	14
I – Cintilações do drama.....	17
1. Paradoxo sobre o poeta dramático.....	18
2. A arte do drama segundo Browning e Pessoa.....	36
3. Pessoa dramaturgo: questão de crítica.....	51
II – Do drama ao teatro (e vice-versa).....	84
4. Pessoa e a “deteatrização”: o lugar do “drama estático”	85
5. Vitoriano Braga, Nicolas Evreinoff e as ideias teatrais de Pessoa.....	98
6. O teatro de Pessoa e a gramática shakespeariana.....	120
III – O teatro da escrita.....	160
7. A encenação da gênese.....	161
Agradecimentos.....	174
Bibliografia citada.....	176

ABREVIATURAS

AdC – *Poesia – Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

AL – *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Elen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

CEAE – *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

COR I – *Correspondência: 1905-1922*. Organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COR II – *Correspondência: 1923-1935*. Organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

CP – *Fernando Pessoa: o comércio e a publicidade*. Organização, introdução e notas de António Mega Ferreira. Lisboa: Cinevoz/Lusomedia, 1986.

DI – *A demonstração do indemonstrável*. Edição, posfácio e notas de Jorge Uribe; tradução de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Babel, 2011.

EAARP – *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006.

FP – *Poesia 1931-1935: e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

H – *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

LD – *Livro do desassossego*. 3ª ed. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LD I – *Livro do desassossego*. Volume 1. Leitura, fixação de inéditos, organização e notas por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1990.

OE – *Obra Essencial*. Volume 3. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim/Círculo dos Leitores, 2006.

OP – *Obra poética*. 3ª ed. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

OPr – *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PAC – *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo; colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática, 2012.

PI – *Pessoa inédito*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Horizonte, 1993.

PIAI – *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.

PLE – *Páginas sobre literatura e estética*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

PETCL – *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. 2^a ed. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1973.

RR – *Poesia* – Ricardo Reis. Organização de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOI – *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

SP – *The Selected Prose of Fernando Pessoa*. Edição e tradução de Richard Zenith. New York: Grove Press, 2001.

TC – *Teatro completo*. Prólogo e tradução de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Hondarribia: Hiru, 1996.

TE – *Teatro do êxtase*. Organização e introdução de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.

TF I – *Textos filosóficos. Volume I*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.

TF II – *Textos filosóficos. Volume II*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.

TH – *Teoria da heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

*Toda a crítica é apenas uma metáfora,
e a sua maior virtude será não o ignorar.*

Adolfo Casais Monteiro

INTRODUÇÃO

Fernando Pessoa destacou de maneira recorrente a “substância dramática” de sua obra, em particular a poética, relacionando tal característica, com frequência, ao fenômeno da heteronímia. No entanto, qual é a concepção pessoana de “drama”? O primeiro bloco desta dissertação, embora procure responder a esta pergunta, trata menos de um conceito pessoano de “drama” do que de *cintilações* do problema, em acepção próxima à que lhes foi conferida por Barthes numa das aulas de seu curso em torno d’ *O Neutro*: “Não ‘traços’, ‘elementos’, ‘componentes’, mas o que brilha por clarões, em desordem, fugazmente, sucessivamente, no discurso ‘anedótico’: tecido de anedotas do livro e da vida”¹.

Pode-se dizer que a noção pessoana de “drama” encontra-se formulada nos seus textos dispersos, em estado latente? É possível; mas essa noção, como tantos outros aspectos da obra de Pessoa – obra, afinal, que por vezes se recusa a constituir-se como “obra”, seja enquanto “conjunto” ou “livro” –, é tudo menos estável, coesa. O que se propõe na primeira parte desta dissertação, portanto, particularmente no capítulo 1, “Paradoxo sobre o poeta dramático”, é reunir essas cintilações e tecer *um* conjunto possível, através da discussão de trechos, escritos por Pessoa, concernentes ao tópico, ora mais, ora menos explicitamente.

No capítulo 2, “A arte do drama segundo Browning e Pessoa”, articulam-se as ideias do autor português com aquelas defendidas por Robert Browning, nascido na Inglaterra da Era Vitoriana e cuja obra constitui importante referência para Fernando Pessoa, o qual completou, como se sabe, na África do Sul os anos iniciais de sua formação. Ambos os escritores, mais do que favorecerem o procedimento dramático de criação na literatura, tensionaram os limites dos gêneros literários em suas tentativas de se estabelecerem como poetas dramáticos. Deste modo, a partir da análise de textos teóricos de um e de outro, verificamos os pontos convergentes e divergentes de suas concepções.

Se, no capítulo 1, foi proposto o exame de passagens escritas por Pessoa em épocas e contextos diversos, de forma a indicar que, em sua obra, o conceito de

¹ Roland Barthes. *O Neutro*: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 66-7.

“drama” assume feições polivalentes, como as relativas a gêneros literários (eventualmente ao dramático, em específico) ou a princípios estéticos que norteiam a criação artística em geral, o capítulo 3, “Pessoa dramaturgo: questão de crítica”, trilha caminho diverso. Ali, observam-se algumas posições reclamadas por alguns de seus críticos no que tange às ideias de “poeta dramático” ou “dramaturgo”, uma vez que as aceitar ou as recusar, tanto em vista da poesia quanto da dramaturgia de Pessoa, implica mobilizar conceitos específicos de drama, o que nem sempre é posto em evidência por estes autores.

De acordo com a perspectiva adotada nesta dissertação, Pessoa projeta criar não apenas dramas em sentido estrito, da espécie dos que lemos na coletânea *Teatro do êxtase*, mas também dramas que transcendam o espaço dramático convencional e se formalizem em sua produção poética. Na medida em que a fortuna crítica do autor dispensou menos atenção a seus textos dramáticos *stricto sensu*, o segundo bloco deste trabalho se concentra nesta área da produção literária de Fernando Pessoa, atento à dificuldade de precisar clara distinção entre “drama” e “teatro” – algo discutido em pormenor no capítulo 3.

No capítulo 4, “Pessoa e a ‘dramatização’: o lugar do ‘drama estático’”, focaliza-se esta modalidade teatral imaginada pelo autor português, convencionalmente aproximada ao drama simbolista, sobretudo aquele imaginado e produzido por Maurice Maeterlinck. Ainda que se explorem os vínculos existentes entre as obras dos dois autores, que também partilham a predileção pelos dramas de Shakespeare, o objetivo do capítulo é salientar que a recusa à encenação, em geral, bem como o repúdio à presença física do ator, em particular, participam de um amplo conjunto de manifestações que não se restringem ao âmbito simbolista.

Tendo-se indicado que as ideias teatrais postas em funcionamento por Pessoa em seus dramas pouco se assemelham às aquelas cultivadas por seus coevos em Portugal, o capítulo 5, “Vitoriano Braga, Nicolas Evreinoff e as ideias teatrais de Pessoa”, detém-se em um extenso ensaio projetado pelo autor em torno do gênero dramático. À parte a amplitude das referências por ele cultivadas, as quais se refletem em sua própria produção dramática, este longo texto, que permaneceu inconcluso, faz questão de explicitar os vínculos que sustenta com a peça *Octavio*,

escrita por um dramaturgo português contemporâneo de Pessoa. O texto faz referência, ainda, a um autor russo que viveu na mesma época, cuja obra, na aparência, é mais familiar às peças reunidas em *Teatro do êxtase*. O capítulo, assim, analisa aspectos da produção dramatúrgica dos referidos autores, à luz das formulações teóricas de Pessoa em seu ensaio inacabado.

No capítulo 6, “Pessoa e a gramática shakespeariana”, ocupamo-nos, afinal, das peças que compõem a coletânea *Teatro do êxtase*. A análise inspira-se em expressão cunhada por Antonio Tabucchi em ensaio que dedicou a *O marinheiro*, defendendo estar não no simbolismo de Maeterlinck, mas sim na poética de Shakespeare e no recurso ao *play within the play* a “chave” para o entendimento deste drama. Assim, examinam-se algumas particularidades do emprego deste expediente pelo autor inglês, baseado na suspeita de que “a vida é sonho”, e a forma como se encontra na dramaturgia pessoana.

O último bloco da dissertação se assemelha a um epílogo. Constituído por um breve capítulo em que se analisa a famosa “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, ilustra em que medida o processo pessoano de criação, marcadamente dramático – o que, nesta dissertação, chamamos “teatro da escrita” – atinge inclusive o gênero epistolar, por vezes referido como “não-literário”, a contrapelo de estudos desenvolvidos nesta área nas últimas décadas.

Por fim, algumas palavras a respeito dos modelos de citação bibliográfica. As obras de Fernando Pessoa são sempre referidas, entre parênteses, por abreviaturas sucedidas pelo número de página, conforme listagem disposta em seguida ao sumário. Os livros consultados a partir da biblioteca particular do escritor, albergada na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, obedecem padrão semelhante: designação, entre parênteses, por abreviatura (CFP), seguida da cota de identificação e número de página. Na bibliografia, estas obras se encontram separadas das demais, ao final da relação. As demais referências são feitas sempre em rodapé: na primeira vez, por extenso; a seguir, de forma abreviada, de acordo com a ocasião (ed. cit., op. cit., idem, ibidem etc.).

I

CINTILAÇÕES DO DRAMA

CAPÍTULO 1

PARADOXO SOBRE O POETA DRAMÁTICO

Mas eu não tenho princípios. Hoje defendo uma coisa, amanhã outra. Mas não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei.

(EAARP, p. 145)

“Os cretenses são sempre mentirosos”. A afirmação, atribuída ao filósofo e poeta cretense Epimênides (VI A.C.), encontra-se citada no *Novo Testamento* em uma das epístolas de São Paulo (Tito, 1:12). Sucessivamente retirada de contexto ao longo dos séculos², passou a ser conhecida como uma das mais antigas formulações do “paradoxo do mentiroso”, o qual pode ser definido como um enunciado lógico que, em vista das circunstâncias de enunciação, leva à incoerência. Caso a assertiva seja válida, deve-se concluir que os cretenses falam sempre a verdade, pois, sendo cretense – e os cretenses são sempre mentirosos –, Epimênides estava a mentir; logo, os cretenses dizem sempre a verdade. Todavia, ao aceitarmos que a sentença constitui um enunciado falso, posto que o enunciador, como autêntico cretense, está mentindo, poderíamos arguir se ele efetivamente profere uma inverdade, já que, se mente, como pode afiançar que todo cretense é sempre um mentiroso?

Eis uma classe de problema pela qual Fernando Pessoa nutria enorme fascínio. Preocupado em “tornar lógico o absurdo” (TF I, p. 3-4), demonstrar o indemonstrável (DI), empenhou-se não apenas na redação de inúmeros textos de natureza filosófico-especulativa a esse respeito, como também na composição dos “contos de raciocínio” da espécie de *O banqueiro anarquista* e até mesmo na resolução de charadas que figuravam em concursos promovidos por jornais³.

² Eis a afirmação completa – sem qualquer caráter paradoxal –, restituída ao contexto em que nos foi dada a conhecer, devidamente dotada da moralidade que lhe é impingida na passagem bíblica: “[10] Porque há muitos desordenados, faladores, vãos e enganadores, principalmente os da circuncisão, [11] aos quais convém tapar a boca; homens que transtornam casas inteiras, ensinando o que não convém, por torpe ganância. [12] Um deles, seu próprio profeta, disse: Os cretenses são sempre mentirosos, bestas ruins, ventres preguiçosos”. In: *Bíblia Sagrada*. Edição revista e corrigida. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995, p. 1177.

³ Em carta de 22 mar. 1920, ele informa a namorada Ofélia Queirós a respeito de sua participação em concurso dessa natureza, sob o nome fictício A. A. Crosse (COR I, p. 323-24).

Como se vê, tratava-se de um homem apaixonado pela ideia de paradoxo, a tal ponto que chegou a considerá-lo “a fórmula típica da Natureza” (SOI, p. 176), incorporando-o às mais diversas instâncias de sua existência. Não bastasse constituir um de seus núcleos temáticos favoritos, pode-se identificar o paradoxo também em determinadas atitudes do escritor, que ora censura um crítico por abordar sua obra pelo viés da psicanálise⁴, ora sugere exatamente isso a outro, ao identificar na origem dos heterônimos “o fundo traço de histeria que existe em mim”; se por um lado deixa manifesto no *Livro do desassossego*, afinal atribuído ao “semi-heterônimo” Bernardo Soares, seu repúdio a qualquer tentativa de o compreenderem⁵, a leitura de sua correspondência atesta, em mais de um momento, quão preocupado ele estava em estabelecer parâmetros para a compreensão daquilo que vinha realizando.

Tal como na afirmação conferida a Epimênides, contudo, desdobrar o paradoxo não implica resolvê-lo; destrinchar as inúmeras possibilidades de fusão verdade/mentira não equivale a solucionar o problema. Da mesma forma, expor determinadas atitudes paradoxais de Fernando Pessoa, indicando possíveis incongruências entre projeto e prática, não garante o desenlace desse nó; bem ao contrário, apenas sublinha o fato de ele ter programaticamente elegido o paradoxo como um dos pilares para a construção de sua obra e de seu pensamento. Em outras palavras: não cai em contradição, mas sim a provoca⁶.

Assim sendo, não se pode deixar de notar alguma dose de ironia quando na já referida carta de 11 de Dezembro de 1931, a João Gaspar Simões, com o fim de responder à crítica de matriz psicanalítica que este pratica no livro *O mistério da poesia*, Pessoa empreende um longo exame não apenas de aspectos de sua própria poesia, mas de sua personalidade, e elenca, na sequência, aqueles que considera os três pontos fundamentais da função do crítico:

⁴ Cf. carta de 11 de Dezembro de 1931, a João Gaspar Simões (COR II, p. 248-58).

⁵ “Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se” (LD, p. 150).

⁶ Sublinhe-se o pioneirismo de Casais Monteiro a este respeito, ao reconhecer na contradição “a matéria de sua poesia”. In: *A poesia de Fernando Pessoa*. Edição de José Blanco. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 59. Mais adiante, o crítico retoma este ponto, associando-o à noção de paradoxo: “Cabe-nos a nós não tomar demasiado à letra as suas declarações – que o seu espírito analítico tantas vezes reduziu a paradoxos que eram outros becos sem saída, pelo excesso de dar às palavras um valor absoluto que não têm” (Op. cit., p. 99).

(1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a *explicação central* do artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento. Esse terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomático, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, há que haver diplomacia (COR II, p. 255).

Ante esta pequena profissão de fé do fazer do crítico, podemos fazer algumas considerações: embora Pessoa recomende contenção no “estudo do homem”, promovendo, tanto quanto possível, a separação entre autor e obra, criador e criatura, o que por vezes se verifica em sua correspondência é um contínuo esforço no sentido de vincular a apreensão de sua poesia a partir de sua própria personalidade, sublinhando o traço “histero-neurastênico” desta; no que tange ao segundo ponto, faz-se necessário lembrar que a autodesignação “poeta dramático”, bem como a natureza dramática de sua obra poética, é insistentemente retomada por ele em textos de épocas e natureza distintas, inclusive no seguimento da carta em questão – não seria preciso, pois, buscar essa *explicação central* no seu caso, uma vez que ele mesmo já se encarregara de fornecê-la; quanto ao terceiro ponto, a tentação de lê-lo apenas como artifício retórico não é pequena, porém cá está o crítico outra vez às voltas com a *alma humana*, isto é: torna a reclamar atenção prioritariamente para o produtor, e não para o produto.

Nesta carta, Fernando Pessoa forneceu o que então julgava ser a “chave”⁷ para a compreensão de personalidade e de sua obra, embora de forma algo cifrada. Ainda assim, tratando a si e à sua produção criativa como enigmas a serem resolvidos, charadas a serem solucionadas, forneceu aos críticos seus contemporâneos e mesmo a uma parcela daqueles por vir a noção de que ambos

⁷ “Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão” (COR II, p. 255-6). Note-se, contudo, que, em passagem anterior da mesma carta, o escritor já relativizara o alcance desta espécie de “chave” analítica: “[...] o Freudismo é um sistema imperfeito [...] se julgarmos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana.” (COR II, p. 251).

careciam não propriamente de interpretação, mas de *explicação*⁸. Desta forma, houve quem se recusasse a aceitar tal “chave” e recorresse, por exemplo, ao instrumental da Filosofia, da Psicanálise, da Sociologia, do Ocultismo ou do Esoterismo a fim de sanar o “caso”; outros, por sua vez, decidiram-se por privilegiar a aproximação de Pessoa pelo viés por ele proposto. Podem-se detectar, assim, não poucas ocorrências de confusão entre os termos “poeta dramático” e “dramaturgo”, tomados por sinônimos em absoluto, designando aquele que se propõe a escrever textos dramatúrgicos em verso e/ou vinculados por expressiva carga poética.

Ciente de que a concepção pessoana de “drama” transborda as convenções do gênero, José Augusto Seabra vislumbra na tentativa de composição de um grande poema dramático, cujo arquétipo teria sido o *Fausto* (gestado por mais de vinte anos, sem que tenha sido concluído), não um mero fracasso, mas sim a condição essencial para que se desse o fenômeno heteronímico: “a dramaticidade da obra de Pessoa manifesta-se não no gênero dramático propriamente dito mas na sua transposição lírica para os heterônimos”⁹.

Assim é que, com justeza, Carla Gago observa ser a “problemática do ‘drama’ um nó central no pensamento estético pessoano, que ultrapassa em Pessoa a própria questão do gênero literário (raizando o pensamento utópico)”¹⁰. Trata-se efetivamente de uma *problemática*, visto que “drama”, tanto quanto “literatura” e “ficção”, constitui conceito movediço, flexível, tributário de inúmeras convenções que não apenas lhe alargam o alcance, mas também exigem do crítico que delimite

⁸ O binômio explicação/interpretação foi, aliás, um dos principais pontos de divergência entre dois dos principais críticos que se ocuparam da obra de Pessoa nos anos imediatamente posteriores à morte deste: Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões. O tópico é analisado de forma sistemática em: Caio Gagliardi. *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2000. Dissertação de mestrado.

⁹ José Augusto Seabra. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 34.

¹⁰ Carla Gago. Fernando Pessoa, “poeta dramático”: contextualização crítica de uma categoria interpretativa. *Modernista – Revista do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo*, v. 1, n. 2. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 145. Lê-se uma afirmativa similar na introdução à tese de doutorado defendida pela mesma autora: “Questão altamente complexa e denunciadora de toda a poética pessoana, o gênero dramático, ou mais exactamente, uma determinada ideia do “drama” (com o seu suplemento de utopia) ultrapassa a própria questão do gênero literário e vai formatar toda a sua produção literária (e não só dramática)”. _____. *Drama em Pessoa: de modelos estético-normativos a um espaço utópico. Contextualização histórico-crítica de uma poética modernista*. Zurique: Romanisches Seminar da Philosophische Fakultät da Universität Zürich, 2013, p. 10.

os referenciais teóricos subjacentes à forma como pensa tal conceito. Na medida em que o próprio Fernando Pessoa refletiu a esse propósito, faz-se possível esclarecer aspectos de sua concepção de “drama” a partir do exame de textos seus em que há alusões nesse sentido, investigando implicações desta noção no projeto literário elaborado por ele.

No âmbito epistolar, destacam-se três cartas: na primeira, de 19 jan. 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, o escritor menciona o “propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos”, cuja “sinceridade” residiria naquilo que “é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele” (COR I, p. 144). Na segunda, aquela de 11 de Dezembro de 1931, a João Gaspar Simões, põe em destaque as

atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos quer as assine Fernando Pessoa [...] O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo (COR II, p. 254-5).

Por fim, em carta de 20 jan. 1935 a Adolfo Casais Monteiro – imediatamente posterior àquela em que esmiuçara a suposta gênese dos heterônimos –, o escritor oferece a seguinte definição: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo” (COR II, p. 350).

Além destas três cartas, costumeiramente lembradas quando nos detemos em afirmações do próprio Pessoa acerca do “dramático” em sua obra, há outra, de igual relevância, endereçada a Francisco Costa em 10 de Agosto de 1925, que recentemente havia colaborado no quinto número da *Athena*, dirigida pelo criador dos heterônimos. Ali, ao elogiar os sonetos de autoria de seu interlocutor, diz ele que acredita partilharem ambos um mesmo critério estético:

A arte é, para mim, expressão de um pensamento através de uma emoção, ou, em outras palavras, de uma verdade geral através de uma mentira particular. Pouco importa que sintamos o que exprimimos; basta que, tendo-o pensado, saibamos fingir bem tê-lo sentido. || Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os

tempos, pois me não parece possível antepor alguém a Homero; mas é o maior expressor que houve no mundo, o mais insincero de quantos poetas tem havido, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ser e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos – verdades gerais *humanas* em cuja expressão se empenhou. || Para mim, pois, a arte é essencialmente dramática, e o maior artista será aquele que, na arte que professa – porque em todas as artes, condicionado isto pela “matéria” delas, se podem fazer dramas, isto é, sentir dramaticamente – mais intensa – profusa e complexamente viver tudo quanto não é ele, isto é, que mais intensa, profusa – e complexamente exprimir tudo quanto em verdade não sente, ou, em outras palavras, sente apenas para exprimir (COR II, p. 84-5).

Na passagem citada, está presente a ideia (que sabemos ser recorrente no universo de Fernando Pessoa), de que, em arte, expressar um sentimento não equivale a senti-lo simplesmente, senão que a pensá-lo e depois fingi-lo, ou seja, senti-lo por meio da imaginação. Portanto, na axiologia que nos apresenta, não surpreende que Pessoa sublinhe em Shakespeare “o maior expressor que houve no mundo, o mais insincero de quantos poetas tem havido”, já que esta sinceridade que reclama para o fazer poético é antes estética do que factual. Sobressai, ainda, a assertiva de que “a arte é essencialmente dramática”, no sentido de que em quaisquer modalidades artísticas é possível fazer dramas, ainda que não tomem a forma de textos dramatúrgicos. Isso porque, segundo tal concepção, fazer dramas equivale fundamentalmente a *sentir de modo dramático*, ou seja, à distância de quaisquer sentimentos provenientes do eu empírico.

Parece claro que, nesta carta a Francisco Costa, Pessoa não apenas dá a conhecer uma concepção bastante particular do fazer artístico (assinalemos a ressalva entre vírgulas: “a arte é, *para mim*, expressão de um pensamento através de uma emoção”), a qual envolveria a produção poética dos dois escritores, mas também ergue, sobretudo, um critério de valor objetivo, assegurado na remissão a Shakespeare.

Assim é que, nos textos em que se propõe a pensar teoricamente o fazer literário, Pessoa por vezes não deixa de definir a espécie de poesia que ele mesmo escreve. É esse o caso de dois textos possivelmente redigidos em momentos diferentes, com propósitos distintos mas de conteúdo similar, cujos títulos foram atribuídos pela organização do volume em que figuram: “Os heterônimos e os

graus de lirismo” (sem data) e “Os graus da poesia lírica” (1930?). Em ambos, é examinada a fluidez existente entre a poesia de cunho lírico e aquela de estrato dramático, elencando-se as sucessivas escalas de despersonalização necessárias à condução plena de uma à outra. De acordo com seu raciocínio, estes “desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes” (OPr, p. 85), permitiriam ao poeta ser “vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”, de modo que esta levasse à “poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente” (OPr, p. 87). Tendo Shakespeare uma vez mais no horizonte, prossegue:

Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela (OPr, p. 87)¹¹.

Essa insistência em marcar a separação entre autor (Shakespeare) e personagem (Hamlet, Lear), aproximando-a do contexto da poesia lírica, bem demonstra a noção de lirismo cultivada por Fernando Pessoa, mas não apenas: denota também a consciência de que o mito da expressão lírica como sinônimo de expressão do sujeito que escreve – cristalizado no Romantismo, principalmente – é, em última instância, um mito do processo de escrita em si.

Deste modo, mesmo quando não se ocupa diretamente da conjunção entre poesia lírica e poesia dramática, Pessoa não deixa de tangenciar o problema. Em um fragmento manuscrito que acompanharia uma possível publicação da produção heteronímica, escreveu: “A série, ou coleção, de livros, cuja publicação com a destes se inicia, representa, não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (OPr, p. 84). De fato, não se trata de um processo novo, pois retoma as experiências de *outramento* que já havia assinalado em Shakespeare (e em Browning, conforme veremos no capítulo 2).

¹¹ Em “Os graus da poesia lírica”, Pessoa cita também o exemplo de Robert Browning e seus “dramatic poems”. A relação entre a obra de ambos será explorada no próximo capítulo.

Mas as palavras de Pessoa permitem também uma interpretação que extrapole o vínculo a uma tradição literária específica: pode-se afirmar que o processo não é novo porque o próprio ato de escrever pressupõe um desdobramento.

Ainda que se escreva “eu sinto”, num poema, esse “eu” é sobretudo um eu pronominal, construído pela e na linguagem. Um dos aspectos que chamam especialmente a atenção na poesia de Pessoa, contudo, é a radicalização do emprego consciente desse processo de desdobramento inerente à escrita, levando-o às raias do “drama”¹². Assim é que o criador dos heterônimos converte-se também “ele-mesmo” em criatura: “Umas figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projeto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz” (OPr, p. 85). Perante tal afirmação, percebe-se que, para o poeta, a produção ortônima está longe de constituir uma unidade biográfica, na medida em que se compõe de diferentes *personae*, surgidas, a exemplo dos demais heterônimos, de um mesmo processo de desdobramento, embora sem carregar consigo uma fábula biográfica própria. Parece estar sugerido, pois, o problema da escrita como algo essencialmente dramático, redundando, por isso, em um estender-se para fora de si¹³.

Como se vê, a abordagem das noções de “drama” e “dramático” ultrapassa o âmbito da poesia de Fernando Pessoa, insinuando-se no campo da criação literária em sentido amplo. Mas ainda que as ideias de Pessoa com relação a estes dois tópicos se desenvolvam em mais de uma direção, reserva-se um lugar privilegiado

¹² Adolfo Casais Monteiro (op. cit., p. 135) lembra que Eliot, posteriormente ao poeta português, assinalou em “A dialogue on dramatic poetry”, de 1928: “What great poetry is not dramatic?”. In: T. S. Eliot. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1949, p. 51.

¹³ Em outros termos, Jacinto do Prado Coelho referiu-se à questão: “(...) a heteronímia seria o termo último dum processo de despersonalização inerente à própria criação poética e mediante o qual Pessoa estabelece uma axiologia literária. O poeta será tanto maior quanto mais intelectual, mais impessoal, mais dramático, mais fingidor”. Cf. _____. “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”. In: PIAI, p. xxviii. Mais recentemente, Pedro Sepúlveda assim formulou o problema: “[...] é certo que podemos entender a questão da despersonalização muito simplesmente enquanto processo de criação literária. A criação dos heterônimos, personagens que se pretendem autônomas, implica um processo de despersonalização, na medida em que a criação se pretende diferente do seu criador, personagem de um drama que, como Pessoa sublinha, não é constituído por actos”. In: “Drama em gente como drama em livros. A heteronímia e a questão do livro em Pessoa”. In: *Olhares europeus sobre Fernando Pessoa*. Organização de Paulo Borges. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p. 58.

à invenção de personagens, aspecto já destacado por Teresa Rita Lopes¹⁴ e que o próprio autor sintetizou num fragmento composto apenas por duas sentenças: “O romance é uma explicação dum carácter; o drama é apenas a criação dele” (PEL, p. 60). Esta definição, todavia, não necessariamente dispensa o desenvolvimento da ação (ainda em referência aos dramas de Shakespeare, o escritor acentua-lhes a qualidade de “almas em acção”¹⁵), tampouco a construção do enredo, já que em outro texto ele julgaria inadequada “a introdução em um drama de uma cena em que, por grande que seja a força ou a graça própria, a acção pára ou não progride, ou, o que é pior, se atrasa” (PEL, p. 19). Conforme se depreende da leitura dos vários fragmentos que compõem um inacabado ensaio a propósito do gênero dramático, inclusive, a harmonia entre esses três elementos (personagem, ação e enredo) constituiria a base de qualquer drama:

O drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de três partes – das pessoas ou caracteres; da entreacção dessas pessoas; e da acção ou fábula, per meio e através da qual essa entreacção se realiza, essas pessoas se manifestam. Produto subjectivo assim composto, o drama provém de três qualidades – do instinto psicológico, que cria e enforma os caracteres, e depois os vai descobrindo uns per meio dos outros; do instinto dramático, que inventa ou renova a fábula, e dispõe o seu seguimento; do instinto artístico, que ordena a operação dos outros dois na construção harmónica do todo, como na execução formal de cada parte (PEL, p. 68).

Mas essas ideias não correspondem às que Pessoa pôs em prática. Quando afirma a Casais Monteiro ser essencialmente um dramaturgo, a designação diz respeito antes ao poeta criador dos heterônimos do que àquele por trás de uma peça teatral como *O marinheiro*. De fato, o conceito de drama movimentado por sua obra transborda a tal ponto as convenções de gênero que Teresa Rita Lopes, ao referir as relações do escritor com o drama simbolista, observa que também Pessoa procurou se distanciar de concepções tradicionais de teatro e dramaturgia,

¹⁴ “L’essentiel de la création dramatique, pour Pessoa, n’est pas l’invention d’une histoire mais la création de personnages ayant une vie autonome”. In: *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Ed. cit., p. 109.

¹⁵ Cf. carta a Boavida Portugal, possivelmente não enviada e datável de 1912 (COR I, p. 51).

engajando-se na criação de um novo drama que se despojasse, em sua forma, das características que o gênero dramático apresenta de comum¹⁶.

Embora enfatize que, a despeito do diálogo com esse movimento artístico-literário finisse secular, *O marinheiro* apresente maior apuro formal e psicológico do que as peças compostas por Maeterlinck naquele período, a estudiosa sublinha ser nas *Ficções do interlúdio* (título projetado pelo próprio autor para a reunião da obra heteronímica) que se manifesta o gênio dramático de Pessoa, marcando não apenas o distanciamento como a superação do modelo simbolista. Ou seja: em sua obra, o drama encontra sua plena realização justamente “fora” do drama¹⁷. Nesse sentido, tornam-se bastante reveladoras afirmações como as duas seguintes: “Álvaro de Campos é o personagem de uma peça; o que falta é a peça” (PAC, p. 27); “Façamos de conta, ao escrever versos, que estamos escrevendo uma peça” (EAARP, p. 367).

De fato, as investidas de Pessoa na esfera teatral estiveram longe de ser ocasionais. Já em 1913, no início de sua carreira literária, colaborou como crítico no semanário *Teatro*, fundado por Boavida Portugal, e que teve curta duração: uma primeira série de quatro números, de 22 de Fevereiro a 25 de Março, subintitulada “Revista de crítica”, e uma segunda, abrangendo três números entre 22 de Novembro e 6 de Dezembro, com o subtítulo “Jornal d’arte”¹⁸. Nas páginas de um breve diário mantido por ele entre fevereiro e abril daquele mesmo ano, podem-se encontrar várias referências ao periódico, deixando entrever aspectos do cotidiano de produção da revista e da aglutinação de um entusiasmado grupo de intelectuais em torno dela (EAARP, p. 106-33). De fato, a vocação da revista foi além das artes cênicas: há artigos sobre concertos sinfônicos e exposições de artes plásticas, bem

¹⁶ “Il faut comprendre aussi que, à l’instar des Symbolistes français, il [Pessoa] a essayé de créer un nouveau drame dépouillé, dans sa forme, des attributs que présente d’ordinaire le genre dramatique”. In: Maria Teresa Rita Lopes. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Ed. cit., p. 109.

¹⁷ A pesquisadora apresenta juízo similar quanto à obra dramática de Mário de Sá-Carneiro: “En conclusion, ils nous semble donc que ce ne sont pas les pièces de théâtre de Sá-Carneiro, inédites ou publiées, perdues ou retrouvées, qui constituent son oeuvre dramatique. *Amizade* est un péché de jeunesse, que Pessoa et lui ont pudiquement caché. Laissons-le dans les brumes de l’oubli. Ce n’est que dans se derniers poèmes qu’il a approché le seuil de la poésie dramatique”. In: Op. cit., p. 95.

¹⁸ De um total de seis colaborações, quatro estão em CEAE, p. 78-87, 91-92. Conforme informação do editor, os dois outros textos não estão presentes por não terem sido localizados, até o momento, exemplares dos números da revista em que figuraram.

como resenhas de publicações recém-lançadas, não necessariamente devotadas ao teatro (nesta última categoria inserem-se as colaborações de Pessoa). O editorial do primeiro número¹⁹ traduz o estado de agitação que a revista procurava instaurar:

Vamos! || Não queremos assustar o indigena com programas espalhafatosos. Dir-lhe-emos, apenas, que, convencidos, como toda a gente, da crise espiritual do país, intendemos ser preciso destruir muito, para se poder edificar alguma coisa. || A nossa obra é, por agora, de destruição. || Salve-se quem puder! || [...] Destruiremos com lealdade e justiça, até onde dever ser, dando a mão a alguma coisa que vejamos querer subir leal e justamente. || Ai! do que assim não subiu!²⁰

Ainda no número inaugural, esse anseio de destruição, amparado pela ideia de justiça, assume tom mais moderado na pena de Eduardo Freitas, que, no tocante ao teatro, assim se pronuncia:

Tens razão: É forçoso destruir. Isso que por ahi se dá e vende com o nome de teatro deve acabar de vez. Todavia... || Entre essa gente que constitue o bloco artístico do nosso tempo ha criaturas de valor. Não se lhes deve tocar. [...] || Que a cegueira do entusiasmo não colha, na energia dum ataque, a vontade dos teus sentidos de lealdade e amor. || Tudo que não fôr isso, bem pode ser que produza uma grande obra de destruição; mas não será nunca uma obra de justiça²¹.

Trata-se, em síntese, de reclamar outro estatuto para a arte dramática que não o do “teatro-espetáculo” então dominante, refletido também no interesse pelo público nas “anedotas teatrais” e “intrigas de bastidores”, ambas refutadas pelo semanário, em cujo terceiro volume publicou-se um artigo que ilustra as concepções ali defendidas: “Paradoxos teatrais”, de Manuel António de Almeida, a propósito de uma montagem da *Marcha Nupcial* de Henry Bataille que já havia

¹⁹ Conforme já destacou Jorge de Sena em *Páginas de doutrina estética*, dois volumes da revista vieram a lume com a designação “nº 1”: o primeiro, em 22 de Fevereiro de 1913, e o segundo, em 1º de Março do mesmo ano. O quarto e último volume da primeira série, portanto, surge assinalado como “nº 3”.

²⁰ *Teatro*: Revista de Crítica. 22 de fevereiro de 1913. Ano I, nº1, p. 1.

²¹ Eduardo Freitas. “As responsabilidades duma obra de destruição: Carta a Boavida Portugal”. Idem, p. 4.

merecido comentário por Boavida Portugal no número de estreia da revista²². Neste artigo, o crítico enaltece a iniciativa de encenar a peça, inclusive sob o acompanhamento de orquestra, que executa as melodias previstas no texto pelo próprio autor; no entanto, lamenta que o empreendimento tenha carecido da “devida afinação”:

[...] a peça de Bataille é bela, elevada e tragica mesmo sem orquestra, sem piano, sem passarinhos. Aqui o que se manifesta é a necessidade ardente que o teatro tem de lirismo. Diz-se: o teatro é ação rápida, galopante. [...] O teatro é ação, mas toda a ação, todo o movimento de arte tem seu ritmo, suas pausas, seus silencias, e nestas pausas e silencias da ação cabe muito bem o lirismo. Com dois intentos pode, eu creio, a musica acompanhar a ação dramatica; para lhe dar prestigio; a edealizar e para, tomando as almas transparentes, revelar os motivos ocultos, profundos, inconscientes, inefaveis das paixões que se agitam no tablado[.] Ambos estes dois fins, porém, desejaria ver realizados por meios exclusivamente teatrais, por uma technica subtil. Qual seja, é que vos não sei dizer. De tudo isto quero apenas concluir que o teatro que para ahi temos agradável, elegante mas frivo-lo não podia de forma alguma satisfazer as nossas gerações; não o devemos consentir²³.

O crítico defende, pois, que a força expressiva da peça de Bataille não deriva exclusivamente da música que lhe serve de acompanhamento, ao argumentar que a beleza e o caráter trágico do texto se conservariam mesmo se privados do aparato musical proporcionado pelo espetáculo. Importa-lhe sublinhar esse ponto em vista de uma concepção que privilegia o aspecto lírico da forma teatral, que, longe de reclamar o apagamento da ação, clama que esta seja repensada para além do significado mais corrente, ou seja, enquanto sinônimo de intensa e incessante movimentação física. Nesse sentido, acentuar as pausas e silêncios implica trazer para o primeiro plano aquilo que se agita sob a superfície da ação: a transparência da alma, bem como as mais profundas e insondáveis motivações dos seres. Manuel

²² O diretor da publicação assim justifica o aparecimento de um texto acerca da mesma montagem em um intervalo de apenas três semanas: “Há quem despreze as criticas de teatro das folhas semanaes, porque – dizem – quando elas chegam já toda a gente leu os diarios. Mas com o *Teatro* não queremos que suceda o mesmo: terá sempre alguma coisa nova para dizer. É esta, até, a sua razão de existir”. In: Boavida Portugal. “*Marcha nupcial*, de Henri Bataille”. *Teatro: Revista de Crítica*. 22 de Fevereiro de 1913. Ano I, nº1, p. 7.

²³ M. Antonio de Almeida. “Paradoxos teatrais”. *Teatro: Revista de Crítica*. 8 de Março de 1913. Ano I, nº 2, p. 8.

António de Almeida, porém, ambiciona que tal fim seja atingido, preferencialmente, sem a mediação da música, isto é, por “meios exclusivamente teatrais, por uma técnica sutil”, o que, deixando de lado o caráter de entretenimento do espetáculo, implicaria, em última análise, a fundação de uma espécie alternativa de teatro.

Notam-se, assim, pontos de contato entre estas proposições e aquelas a que Pessoa em breve daria forma, sintetizadas na noção de “teatro estático”, sem que esteja sugerida aqui nenhuma relação de causa e consequência entre o texto de Manuel António de Almeida e a prática dramatúrgica de Pessoa; no entanto, pode-se especular o intercâmbio de ideias entre ambos poucos dias após a publicação do texto: no diário já referido, Pessoa registra, em 19 de Março, ter sido apresentado a ele por Boavida Portugal, na redação de *Teatro* (EAARP, p. 125). Há também uma elogiosa menção ao crítico em texto veiculado n’ *O Jornal* de 9 de Abril de 1914, a propósito da reunião em livro d’ *O Inquérito Literário* de Boavida Portugal, no qual são feitas diversas restrições ao volume, sobretudo no que concerne às opiniões emitidas por figuras de maior destaque no meio literário de então, de modo que Pessoa considera ser com as “respostas dos novos, e as réplicas e as objecções dos inesperados, que a Inteligência e a Lucidez entram no Inquérito”, arrematando, enfim, que “seria grave lacuna, e imperdoável, não salientar os dois artigos do sr. Manuel António de Almeida. Eles foram, tanto em ideias como em forma, uma lição à maioria dos depoentes” (CEAE, p. 104). O mesmo juízo reafirma-se muito mais tarde, em junho de 1930, em carta, possivelmente não enviada, a Adolfo Rocha: “Um homem que era, e suponho (embora nada publique, nem talvez escreva) ainda é, o mais curioso espírito crítico português, Manuel António de Almeida, em 1912, no *Inquérito Literário* de Boavida Portugal, dava esta definição da arte moderna: ‘Uma representação central nítida, em torno da qual bóia todo um nimbo de coisas evocadas.’ Isto representa muito bem o que quero indicar como o primeiro processo que lhe sugeri” (COR II, p. 210). Acrescente-se, por fim, que Pessoa cogita a hipótese de publicar livro deste crítico no âmbito das Edições da Cosmópolis, um dos tantos projetos editoriais que pretendia levar a cabo (LD I, p. 49).

A confiar nas datas fornecidas pelo autor, uma primeira versão de *O marinheiro* teria sido redigida no intervalo entre uma série e outra de *Teatro*²⁴. Segundo essa hipótese, ele voltaria a trabalhar nesse que nomeou “drama estático em um quadro” não muito tempo depois, ao revisá-lo para publicação no número inaugural de *Orpheu*, no primeiro trimestre de 1915.

Pessoa projetava, afinal, um lugar de destaque, no conjunto de sua obra por construir, ao drama propriamente dito. *O marinheiro*, sua única peça divulgada em vida, dá a medida da importância que a execução de uma extensa obra teatral assumiria no projeto artístico-literário concebido por ele. Caso contrário, não faria sentido que, quase duas décadas após a publicação, ainda sinalizasse tal texto como “sujeito a emendas”²⁵. De acordo com a mesma linha de raciocínio, tampouco teria se empenhado durante tantos anos na composição de dezenas de outros dramas caso não tivesse a pretensão de estabelecer-se como dramaturgo que dinamiza o drama “dentro” do drama e que, por meio da criação dos heterônimos, o reconfigura para além do drama²⁶.

Há, pois, uma situação paradoxal a se enfrentar no trato de *O marinheiro* e dos dramas ainda por acabar dispersos no Espólio. O primeiro é sem dúvida texto que merece destaque, não apenas na dramaturgia portuguesa (embora, transcorrido quase um século desde seu aparecimento, permaneça pouco conhecido fora dos círculos dedicados ao estudo da obra de Pessoa ou à história do

²⁴ Entre 11 e 12 de outubro, conforme indicação ao fim do texto. Em artigo recente, Claudia Fischer argumenta que, como em outras ocasiões, Pessoa teria “forjado a data de uma das suas criações com intenção de desenhar (e manipular) uma história da gênese da sua obra [...]”. Para tanto, baseia-se no fato de as primeiras referências ao texto, na correspondência do autor, surgirem apenas em 1914, mesmo ano em que Pessoa documenta suas leituras de Maeterlinck. Cf. Claudia F. Fischer. Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos*. Providence, n. 1, p. 23-4, 2012.

²⁵ Cf. carta de 10 jan. 1930 a João Gaspar Simões: “Respondo agora à sua pergunta sobre o publicarem na *Presença* ou em separata algumas das minhas antigas produções. [...] *O Marinheiro* está sujeito a emendas: peço que, por enquanto, se abstenham de pensar nele. Se quiserem, poderei, feitas as emendas, dizer quais são: ficará então ao vosso dispor [...]” (COR II, p. 190).

²⁶ No Espólio, além das parcelas dispersas do *Fausto* e dos fragmentos de *A morte do príncipe*, *Diálogo no jardim do palácio*, *Salomé* e *Sakyamuni*, estes últimos concernentes ao projeto “Teatro d’êxtase”, restam também, para citar alguns títulos: *Marino*, *The multiple gentleman* e *Duke of Parma*, peças de inspiração shakespeariana escritas em inglês; *Circo Internacional Schilroth*, sátira política; *Auto da morte*; *Portugal*, *O Encoberto*, *Catástrofe*, *Inês de Castro* e *Leonor Teles*, textos baseados em figuras e assuntos míticos portugueses; *Intervenção cirúrgica* e *Amor*, que tratariam da problemática da comunicação (ou falta de) entre os seres. Cf. Maria Teresa Rita Lopes. Op. cit., p. 117-39.

teatro em Portugal). Os demais, se por estarem inconclusos não demarcam o lugar do autor na tradição dramatúrgica propriamente dita, são de muito interesse. Quanto mais porque a partir do trabalho de Teresa Rita Lopes, que reconstituiu quatro de suas peças em estágio mais avançado de elaboração²⁷, podemos vislumbrar um autor lançando as bases de um teatro de forte influxo lírico e que se opõe, portanto, àquilo que tradicionalmente é esperado de um drama, na medida em que a ação aparenta ter sido suprimida e o diálogo, se ainda assim pudermos chamá-lo, acontece entre personagens de pouca ou nenhuma nitidez.

O problema é que o titânico projeto heteronímico eclipsou a produção dramatúrgica de valor de Pessoa (*O marinheiro*) e também suas demais tentativas nessa esfera. Dificilmente se faz referência às peças, ou fragmentos de, sem que logo se pense na criação genial do poeta criador dos heterônimos. Por outro lado, não fosse a elevada estatura de Fernando Pessoa & Cia Heterônima, para lembrar a feliz expressão de Jorge de Sena, não chegaríamos aos textos reunidos por Caio Gagliardi em *Teatro do êxtase*, cujo texto toma por base a versão firmada pela já referida pesquisadora portuguesa e o título faz referência a um projeto que Pessoa nomeou “Teatro d’êxtase”.

Assim, a obra de Pessoa propõe uma relativização das categorias “dramaturgo” e “poeta dramático”, já que o autor almejou tanto a criação de um drama fora do drama (a produção heterônima e ortônima) quanto a composição de dramas que, sendo dramas propriamente ditos, escapam às principais convenções do gênero. Tanto num quanto noutro sentido temos um dramaturgo; tanto num quanto noutro sentido não temos um dramaturgo na acepção convencional do termo – ou, pelo menos, não mais do que um mau dramaturgo, ou um dramaturgo frustrado, ou um dramaturgo falhado (esse é o juízo de alguns críticos que se ocuparam dos textos dramatúrgicos de Pessoa, conforme veremos no capítulo 3). Num e noutro caso, somos convidados a repensar os conceitos de dramaturgo/dramaturgia, estabelecendo uma zona de indeterminação.

²⁷ São elas: *A morte do príncipe*, *Diálogo no jardim do palácio*, *Salomé* e *Sakyamuni*. A pesquisadora incluiu a transcrição dos textos rearranjados por ela no apêndice de sua tese de doutoramento defendida na Sorbonne Nouvelle, em 1975, sob orientação de René Étiemble. Cf. Maria Teresa Rita Lopes. Op. cit., p. 515-50. O mesmo conjunto de peças, precedidas de *O marinheiro*, recebeu sua primeira publicação brasileira aos cuidados de Caio Gagliardi, que, a partir do trabalho da estudiosa portuguesa, pôde-as compilar em TE.

Voltamos, desta forma, ao paradoxo, que aqui se desenha como programa: fator de dissonância, próprio daquilo que se encontra fora de lugar. O teatro da poesia, a poesia do teatro; a peça de traços mais líricos do que dramáticos, o poema de traços mais dramáticos do que líricos. O ideal de criação literária de Fernando Pessoa, em que se refrata a noção de “drama”, é norteado por um propósito de conjugação que se baseia tanto na superação de fronteiras nítidas entre o gênero lírico e o dramático quanto pela certeza da impossibilidade de dar à luz obras perfeitamente adequadas à tradição de um gênero.

No já referido “Os heterônimos e os graus de lirismo”, um dos textos cujo possível destino seria o de compor parcelas do prefácio às *Ficções do interlúdio*, Pessoa já relativizara as categorizações de gênero propostas por Aristóteles, o qual havia dividido a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática: “Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima [...]” (OPr, p. 86). Entretanto, em um dos fragmentos do também antes mencionado ensaio sobre o drama, é precisamente a noção de gênero, bem como a obediência aos preceitos que lhe são peculiares, o que determinaria a legitimidade de uma obra: “[...] a condição do valor numa obra de arte é a sua perfeita conformação no gênero a que se intende que pertença” (AL, p. 67).

Da tensão entre esses dois extremos resulta mais uma singularidade da noção pessoana de “drama”: o anseio de incompletude monumental, a um só tempo projeto e ruína, tal como se faz perceber em alguns fragmentos do *Livro do desassossego*:

Choro sobre as minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora, e é humano. Deus está calado. Por isso podemos amar o santo mas não podemos amar a Deus (LD, p. 99).

Mais adiante, lê-se, no fragmento 152 da mesma edição:

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria

inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha covardia (LD, p. 170).

A “covardia” de que o narrador se reclama, contudo, é antes a delimitação precisa de uma escolha por uma escrita que se quer imperfeita, inconclusa, e que, justamente por isso, conserva intacta a grandeza almejada pelo escritor:

Amo alguns poetas líricos porque não foram poetas épicos ou dramáticos, porque tiveram a justa intuição de nunca querer mais realização do que a de um momento de sentimento ou de sonho. O que se pode escrever inconscientemente – tanto mede o possível perfeito. Nenhum drama de Shakespeare satisfaz como uma lírica de Heine. É perfeita a lírica de Heine, e todo o drama – de um Shakespeare ou de outro, é imperfeito sempre. Poder construir, erguer um Todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes, e com uma vida, uma vida de unidade e congruência, unificando a dispersão de feitiços das suas partes! || Tu, que me ouves e mal me escutas, não sabes o que é esta tragédia! Perder pai ou mãe, não atingir a glória nem a felicidade, não ter um amigo nem um amor – tudo isso se pode suportar; o que se não pode suportar é sonhar uma coisa bela que não seja possível conseguir em acto ou palavras. A consciência do trabalho perfeito, a fatura da obra obtida – suave é o sono sob essa sombra de árvore, no verão calmo (LD, p. 282).

Vê-se que, aos olhos do narrador, os “líricos” buscariam, movidos pela “intuição e escrevendo inconscientemente”, a apreensão do momento fugaz de um sentimento ou de sonho. Com isso, alcançariam o “possível perfeito”, de pequenas proporções, que “satisfaz”. O drama e a épica, por sua vez, trabalham com proporções longas, extensão mais vulnerável às marcas da imperfeição. Não é por outro motivo, pois, que o *Rei Lear* de Shakespeare sofre tantas restrições do narrador no início do mesmo fragmento:

Se eu tivesse escrito o *Rei Lear*, levaria com remorsos toda a minha vida de depois. Porque essa obra é tão grande, que enormes avultam os seus defeitos, os seus monstruosos defeitos, as coisas até mínimas que estão entre certas cenas e a perfeição possível delas. Não é o sol com manchas; é uma estátua grega partida. Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros, de faltas de perspectivas, de ignorâncias, de traços de mau gosto, de fraquezas

e desatenções. Escrever uma obra de arte com o preciso tamanho para ser grande, e a precisa perfeição para ser sublime, ninguém tem o divino de o fazer, a sorte de o ter feito. O que não pode ir de um jacto sofre do acidentado do nosso espírito (LD, p. 281).

A obra dramática, em vista de seu próprio caráter colossal, não pode ser comportada em uma forma definida. Eis mais uma dimensão do problema do paradoxo até aqui referido, agora associado à ideia de incompletude: não se trata de um enorme corpo como o sol, exibindo pequenas manchas; o *Rei Lear* seria uma “estátua grega partida”, uma unidade que foi abalada em sua essência, diferente do sol que conserva a sua forma, ainda que com algumas “impurezas”. A estátua grega, portanto, assume as marcas deformantes de uma violenta implosão formal. A justa medida da obra de arte, “a precisa perfeição”, tal como a concebe o narrador, limita-se com o divino. De acordo com tal linha de pensamento, o produto artístico redundava, invariavelmente, imperfeito, incapaz de abarcar o Absoluto. Esse é o ponto em que, na concepção de Pessoa, reside a distinção fundamental entre o poeta lírico e o dramático: o primeiro, ao produzir suas formas breves e perfeitas, revela-se consciente dessa impossibilidade; já o dramático, por sua vez, ousa desafiá-la. É pela dinâmica desse processo que se fundamenta um dos pilares da poética de Fernando Pessoa.

CAPÍTULO 2

A ARTE DO DRAMA SEGUNDO BROWNING E PESSOA

Viverei de me esquecer. Esta sentença poderia se aplicar ao projeto poético de alguns dos principais expoentes da Lírica Moderna, fundamentado na impessoalidade, isto é, quando o poeta apresenta-se apto a expressar a individualidade de outros “eu” que não se confundam com o seu próprio. Nesse sentido, a assertiva também poderia dizer respeito a Fernando Pessoa, cujo ideal de fuga da personalidade conduziu-o a formalizar na heteronímia²⁸ seu desprendimento de qualquer pretensa unidade do indivíduo. Mas a frase não se refere a nenhum poeta da assim chamada Modernidade, embora tenha sido elaborada por um; trata-se de um verso de “Browning resolve ser poeta” em que é sintetizado o mecanismo de expressão lírica aspirado pelo sujeito do poema de Jorge Luis Borges: assumir a posição de diferentes *personae* de uma forma tal que a voz materializada no poema não corresponda à do autor.

A afinidade entre as realizações de Robert Browning e as de Fernando Pessoa já foi mencionada no passado por Adolfo Casais Monteiro²⁹ e Georg Rudolf Lind³⁰; também Georges Güntert³¹, partindo de breves considerações feitas por Jacinto do Prado Coelho³², dedica-se ao tópico; mais recentemente, George Monteiro³³ destinou um breve ensaio apenas a este assunto e Odorico Leal de

²⁸ Conforme sublinhado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, essa é uma palavra que Pessoa jamais emprega (TH, p. 111) No entanto, na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, o escritor recorre ao termo “heteronimismo” (COR II, p. 341). A este respeito, veja-se, ainda: Jerónimo Pizarro. “Obras ortónimas e heterónimas”. In: *Pessoa existe?* Lisboa: Ática, 2012, p. 73-95.

²⁹ Adolfo Casais Monteiro. “Pessoa e Pound”. In: *A poesia de Fernando Pessoa*. Ed. cit, p. 121-4.

³⁰ Georg Rudolf Lind. “A hierarquia dos poetas e das artes”. In: *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 238-40.

³¹ Georges Güntert. “Na amaldiçoada sala dos espelhos do eu”. In: *Fernando Pessoa: O Eu Estranho* [1971]. Tradução de Maria Fernanda Cidrais. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 124-8.

³² Jacinto do Prado Coelho. “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”. In: PIAI, p. xxviii.

³³ George Monteiro. “Drama in character: Robert Browning”. In: *Fernando Pessoa and the Nineteenth-Century Anglo-American Literature*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000, p. 58-66. Trata-se de versão ligeiramente modificada do texto “Pessoa: discípulo de Robert Browning”. In: *Actas – IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, vol. I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990, p. 277-87.

Carvalho Júnior o explorou em um capítulo de sua dissertação de mestrado³⁴. Por um lado, o vínculo reflete a posição do poeta vitoriano como precursor comum de Pessoa e da geração de Eliot, Pound e Yeats, também caracterizada pelo emprego sistemático das máscaras literárias como forma de problematização da instância autoral. Por outro, espelha o que há de específico na relação: o fato de que ambos, mais do que favorecerem o procedimento dramático de criação literária, buscaram se estabelecer como poetas dramáticos. Mas o que significa tal designação? Qual conceito de drama esta alcunha mobiliza? Analisemos, então, a concepção browninguiana de “drama” e verifiquemos seus reflexos no horizonte teórico de Pessoa, que tomou a obra do autor inglês como uma de suas referências.

Na nota introdutória à “centenary edition” dos *Poetical Works of Robert Browning*, da qual Fernando Pessoa possuía um exemplar, Charles W. Forward observa que o elemento dramático quase sempre predomina naqueles textos³⁵. Juízo semelhante era não apenas partilhado pelos contemporâneos do escritor como também já havia sido sugerido por ele próprio, quem, notadamente a partir da publicação de seu segundo livro, *Paracelsus* [1835], passou a destacar a presença daquele elemento na constituição de sua obra. Aqui, o adjetivo não designa o que é relativo ao conceito mais corrente de “drama” (texto dramatúrgico destinado à encenação), mas sim a um princípio que norteia a criação literária. Analisemos aspectos dessa concepção mais de perto, a partir do sucinto prefácio que acompanhou a primeira edição do texto.

Logo nas primeiras frases, o escritor se antecipa a possíveis ressalvas que poderiam ser feitas a *Paracelsus* em virtude da peculiar noção de drama que carrega: “I am anxious that the reader should not, at the very outset—mistaking

³⁴ Odorico Leal de Carvalho Júnior. *Lírica impessoal e Modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010, p. 108-34. Dissertação de mestrado. A remissão aos autores que se ocuparam da questão não se pretende, naturalmente, exaustiva; são estes, de todo modo, alguns dos mais significativos. Acrescente-se, ainda: João Almeida Flor. “Discursos de alteridade”. In: Robert Browning. *Monólogos dramáticos*. Lisboa: Na Regra do Jogo, 1980, p. 11-8; João Barrento. “Monólogos dramáticos: alteridade e modernidade”. In: *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*. Lisboa: Presença, 1987, p. 103-111.

³⁵ “Throughout Browning’s writings the dramatic element is almost always predominant” (CFP 8-74, p. 8) Para além do acesso à versão digitalizada da biblioteca particular de Pessoa na internet, pode-se consultar também uma versão impressa do catálogo: Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari, Antonio Cardillo, ed. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, vol. 1. Lisboa: Casa Fernando Pessoa/D. Quixote, 2010.

my performance for one of a class with which it has nothing in common—judge it by principles on which it was never moulded [...]”³⁶. A advertência tem razão de ser. Na aparência, o texto conserva uma estrutura dramatúrgica bastante tradicional, apresentando, além da forma dialogada, cinco partes que poderiam ser facilmente identificáveis aos cinco atos de uma tragédia shakespeariana. Conforme expõe pouco adiante, a obra constitui

an attempt [...] to reverse the method usually adopted by writers [...]; instead of having recourse to an external machinery of incidents to create and evolve the crisis I desire to produce, I have ventured to display somewhat minutely the mood itself in its rise and progress [...]

Em outras palavras, *Paracelsus* não recusa o princípio fundamental do drama – a ação –, mas sim opera um deslocamento: o conflito deixa de ser produto de acontecimentos exteriores e passa a ser fruto de tensões interiores, cujo desenvolvimento e explosão são expressos pelas personagens através da fala, e não através de seus atos.

Até aqui, poderíamos apenas estar diante de uma concepção fundamentalmente lírica de teatro. O problema é que, de acordo com o que o autor afirma, não estamos diante de uma peça teatral: “I have endeavoured to write a poem, not a drama”; tampouco se trataria de um poema dramático, no sentido de um drama composto em verso cuja destinação é o palco: “I do not very well understand what is called a Dramatic Poem”. Não obstante a aparência exterior e mesmo a dinâmica do texto, que se distancia do modelo dramatúrgico convencional sem no entanto negá-lo por completo, Browning reclama para *Paracelsus* unicamente o estatuto de poema. É possível ver nesse gesto algo de arbitrário e que configura sobretudo uma estratégia para eximir-se da tradição de um gênero e, portanto, da observância de determinados preceitos que lhe fossem inerentes. Curiosamente, os pressupostos teóricos a que o escritor faz referência naquelas breves palavras iniciais não contradizem, em essência, as ideias em voga no ambiente europeu das primeiras décadas do século XIX.

³⁶ Robert Browning. *Poetical Works: 1833–1864*. Edição de Ian Jack. Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 38.

Conforme argumenta Clyde de L. Ryals³⁷, a tradição filosófica empirista, em razão de seu forte apelo à casualidade na investigação da moral e dos fenômenos físicos, provocou mudanças na forma como era concebida a ação dramática. Questionada a natureza absoluta dos eventos externos, a relação entre ação e personagem começa a se inverter: o primeiro elemento deixa de englobar o segundo e passa a se subordinar a ele. Dito de outro modo, a ação, embora não seja abolida, é vista como destituída de sentido quando não se levam em conta os estados mentais que a suscitaram. Assim é que, em 1829, John Henry Newman pôde declarar:

The action then will be more justly viewed as the vehicle for introducing the personages of the drama, than as the principal object of the poet's art; it is not in the plot, but in the characters, sentiments, and diction, that the actual merit and poetry of the composition are found”³⁸.

Era ideia bastante difundida naqueles anos, enfim, o princípio de que o fundamento da criação artística estaria na intensidade – podemos nos lembrar das conhecidas palavras de Wordsworth no prefácio às suas *Lyrical Ballads*: “all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings”³⁹; ou então da não menos ilustre declaração de Keats, em carta a seu irmãos: “The excellence of every Art is its intensity, capable of making all disagreeables evaporate [...] Examine King Lear & you will find this exemplified throughout”⁴⁰.

Embora Browning receasse a incompreensão de *Paracelsus*, assinalando que “[it] depends more immediately on the intelligence and sympathy of the reader for its success”, a obra teve boa aceitação, o que pode ser verificado a partir do título de uma extensa resenha escrita por John Forster: “Evidences of a New

³⁷ Clyde de L. Ryals. *Becoming Browning: the poems and plays of Robert Browning, 1833-1846*. Columbus: Ohio State University Press, 1983, p. 31.

³⁸ *Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics* 2 (Ed. A. S. Cook. Boston: Ginn, 1891). Citado em Ryals, op. cit., p. 32.

³⁹ William Wordsworth. *Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800*. Edição de James Butler e Karen Green. Ithaca: Cornell University Press, 1992, p. 744.

⁴⁰ Carta a George e Thomas Keats, 21 de Dezembro de 1817. In: John Keats. *Selected letters*. Edição de Hyder Edward Rollins. New York: Oxford University Press, 2002, p. 41.

Genius for Dramatic Poetry”⁴¹. O renomado ator William Charles Macready também se entusiasmou com o livro e logo travou contato com seu autor, estimulando-o a dedicar-se à escrita para o palco; o fato de ter assumido a gestão do Covent Garden em 1837, posição que ocuparia até 1839, foi decisivo para que Browning escrevesse sua primeira peça em sentido estrito, *Strafford: A Tragedy* [1837], a ser representada naquela casa de espetáculos.

Assim como havia sucedido com o trabalho antecedente, a primeira edição da peça fez-se acompanhar por um breve prefácio, cujo início inverte a premissa anterior: “I had for some time been engaged in a Poem of a very different nature, when induced to make the present attempt”⁴². Ainda que *Strafford* assuma a forma de um drama que projeta o palco, Browning novamente adota a estratégia de relativizar a tradição de um gênero estabelecido. Se em *Paracelsus* o leitor se defronta com um texto que, tendo o aspecto de uma peça, é na verdade um poema, aqui, por outro lado, o caso é de uma obra que, sendo efetivamente uma peça, deseja ser apreendida *também* como poema. Projeta-se, assim, uma diminuição de fronteiras entre o lírico e o dramático que seria plenamente formalizada poucos anos depois, com o aparecimento de *Dramatic Lyrics* [1842] – experimento que de certo modo parece estar previsto pelo próprio autor nestas palavras introdutórias, já se precavendo contra o malogro de sua primeira investida cênica: “While a trifling success would much gratify, failure will not wholly discourage me from another effort: experience is to come, and earnest endeavours may yet remove many disadvantages”.

De fato, *Strafford* esteve muito distante do sucesso ambicionado pelo dramaturgo: houve apenas cinco representações da peça, cujo processo de montagem foi marcado por sucessivas intervenções de Macready no texto, a fim de torná-lo mais adequado ao palco. Embora houvesse afinidade entre a concepção dramática de Browning e as posições defendidas por seus contemporâneos ao teorizarem sobre o drama, o fracasso desta peça demonstra claramente o que as distinguia: a ênfase no desenvolvimento de uma alma, tal como concebido por

⁴¹ *New Monthly Magazine*, XLVI (March 1836), p. 289-308.

⁴² Robert Browning. *Poems and plays, volume one, 1833-1844*. Edição de Ernest Rhys. Londres: J. M. Dent & Sons, 1936, p. 133.

Browning⁴³, enfraquecia o enredo além do que o público estaria disposto a aceitar. Por mais reduzido que fosse o papel da ação, a intensidade lírica, que atores e dramaturgos do período miravam na composição do personagem, ainda pressupunha o encadeamento de uma intriga que a sustentasse, afinal – é o que ilustra James Patton McCormick, ao contrastar a experiência seguinte de Browning no teatro, *King Victor and King Charles* [1842], a peças que então alcançavam reconhecimento popular, como *Richilieu* [1839], de Edward Bulwer-Lytton, na qual “there are misplaced letters, mistaken identities, the cloak-and-dagger intrigue of courtiers trying to usurp the throne, and several subplots involving romantic love surging violently across the stage”⁴⁴. No caso de Browning, tal série de intrigas nunca se efetiva no palco, apenas o rodeia, sugerida por aquilo que se conta. Daí o descontentamento da plateia, que não via a intensa ação mental das personagens, figurada pelos conflitos emocionais que vivenciavam, refletir-se em algum tipo de ação física, como combates armados, por exemplo.

Esses terão sido os fatores preponderantes para o insucesso de Browning como um dramaturgo popular. Para a presente exposição, contudo, importa reter um último aspecto daquele prefácio a *Strafford*, justamente aquele que mais claramente dialoga com o intento que se realizaria nos *Dramatic Lyrics*: a ideia de que aquela seria uma peça de “Action in Character rather than Character in Action”.

A noção de desenvolvimento de uma alma permeia boa parte das realizações literárias de Robert Browning – por isso a afirmação inicial de que o elemento dramático é predominante em sua obra – e faz-se perceber sobretudo na espécie de poemas que ele passou a reunir em livro a partir de *Dramatic Lyrics*, em cuja abertura se leem as famosas palavras: “Such Poems as the majority in this volume might also come properly enough, I suppose, under the head of “Dramatic Pieces;” being, though often Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine” (CFP 8-74, p. 271).

⁴³ Anos após a primeira publicação do extenso poema *Sordello*, em 1840, Browning escreveu no prefácio a esta obra: “My stress lay on the incidents in the development of a soul: little else is worth study”. In: *Browning's shorter poems*. Edição de Frankin T. Baker. 4ª ed. New York: Macmillan, 1917, p. XIV.

⁴⁴ James Patton McCormick. “Robert Browning and the Experimental Drama”. *PMLA*, Vol. 68, No. 5 (Dec., 1953), p. 984.

Por convenção, costumamos nos referir a esses poemas como monólogos dramáticos, mas o próprio Browning nunca empregou o termo; tampouco se ateuve à designação genérica “Dramatic Lyrics”, conforme se depreende dos títulos dos volumes de poesia subsequentes: *Dramatic Romances* [1845], *Men and Women* [1855] e *Dramatis Personae* [1864]. A expressão, portanto, é uma categoria crítica, utilizada não em razão de sua prévia teorização pelo poeta, mas graças ao poder elucidativo que ela confere à leitura daqueles poemas. Não há consenso quanto ao que precisamente constitui esses textos que conjugam elementos líricos e dramáticos, por isso é necessário delimitar com que concepção de monólogo dramático lidaremos a partir daqui. Como não é nosso objetivo estabelecer parâmetros críticos para sua apreensão, discutiremos algumas características fundamentais desta forma ao compararmos as poéticas de Browning e Pessoa.

Na prosa de Fernando Pessoa, são breves e pontuais as menções ao autor inglês. Em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” [1912], por exemplo, o poeta vitoriano integra, ao lado de Coleridge e Shelley, o grupo de “figuras que, sem serem supremas, são [...] grandes indiscutivelmente” (CEAE, p. 10). Por volta de 1916, ao propor a um editor inglês a publicação de uma *Anthology of Portuguese “sensationist”*, refere-o primeiro nos seguintes termos: “Suppose English romanticism had, instead of retrograding to the Tennysonian-Rossetti-Browning level, progressed right onward from Shelley [...]”. Pouco depois, assim apresenta a “Elegy” escrita em 1905 por Teixeira de Pascoaes: “[it] certainly transcends Browning’s ‘Last Ride Together’ as a love-poem” (COR I, p. 235)⁴⁵. Mais uma opinião pouco favorável surge em uma nota recentemente publicada: “Browning parece pensar em voz alta sem ter mais de poeta do que obter rimas” (AL, p. 71). Outra referência surge em uma carta de 20 de Junho de 1923, a João de Castro Osório, que então dirigia a Lusitânia Editora, na qual se oferece a traduzir, entre textos de muitos outros autores, os “principais poemas” de Robert Browning. Embora assegure estarem em fase adiantada, figuram no arquivo do escritor

⁴⁵ Em texto de atribuição incerta, redigido em inglês como possível prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas, lê-se formulação semelhante: “One or two modern poets climb up to the interesting, but they are tired when they reach it, and sleep out the rest of their literary lives. Thus Pascoaes, who wrote an a «Elegy» which stands above Browning’s *Last Ride Together* as a metaphysical love poem, and after that a number of poems which stand below anything anybody likes to propose, and are an elegy on the inspiration of Pascoaes” (SOI, p. 218).

apenas alguns esboços de sua tradução de “The Pied Piper of Hamelin” (COR II, p. 13-5); Arnaldo Saraiva, entretanto, sustenta que Pessoa teria sido também responsável pela tradução anônima de “Up at a villa – down in the city” presente no vigésimo volume da Biblioteca Internacional de Obras Célebres⁴⁶.

A mais substancial alusão a Browning encontra-se num texto referido no capítulo anterior, aquele em que são elencados os graus da poesia lírica, cuja redação situa-se possivelmente em 1930. Agora, vale a pena observá-lo mais de perto. Como dissemos antes, ali Pessoa elabora uma axiologia literária que se norteia pelo critério da despersonalização. Sempre recorrendo a exemplos de língua inglesa, afirma como primeiro grau “aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções”; é, por isso, o “tipo mais vulgar do poeta lírico [...] e o seus poemas giram em torno de determinado número, em geral pequeno, de emoções” (OPr, p. 274). O poeta pertencente ao segundo grau, ainda próximo ao anterior, distingue-se pela abrangência de assuntos e emoções, mas não pela maneira de sentir; Swinburne representaria esta classe de poeta.

Browning surge como exemplo supremo do terceiro grau, no qual já se faz sentir a despersonalização, na medida em que as emoções plasmadas no poema provêm daquilo que o poeta sente “não já porque sente, mas porque pensa que sente”. Ou seja: sente com a imaginação, não usa o coração. Esta ideia, próxima daquela apresentada em 1925 a Francisco Costa de que “a arte é essencialmente dramática”, situando o drama para além da forma dramatúrgica, anuncia o que vem a seguir:

Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. Assim é Tennyson, escrevendo por igual “Ulysses” e “The Lady of Shalott”, assim, e mais, é Browning, escrevendo o que chamou “poemas dramáticos”, que não são dialogados, mas monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter (OPr, p. 275).

⁴⁶ Cf. Arnaldo Saraiva. *Fernando Pessoa Poeta-tradutor de Poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 5-58.

Das palavras de Pessoa, retifique-se apenas a asserção de que se trata exclusivamente de poemas não dialogados. No poema “In a gondola”, por exemplo, inserido em *Dramatic Lyrics*, alternam-se as vozes de um homem e uma mulher, protagonizando uma cena de amor tão breve quanto trágica; já em “In a balcony”, do livro *Men and Women*, a forma dialógica assume contornos que francamente remetem a um texto dramatúrgico, apresentando não apenas três personagens – Norbert, Constance e The Queen –, mas também um triângulo amoroso que propicia o desenvolvimento do conflito entre eles, sustentado durante os quase mil versos que compõem o texto.

Ao discorrer sobre o quarto grau – “muito mais raro” –, em que o poeta se despersonaliza por completo, Pessoa volta a se referir a Browning, embora não o situe no posto mais alto, reservado a Shakespeare. Esta classe de poeta não apenas utiliza o intelecto para sentir emoções que não possui, mas também se apresenta apto a vivenciá-los, capacidade que em muitos casos conduz à

poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. Num ou noutro caso continuará sendo, embora dramaticamente, poeta lírico. É esse o caso de Browning, etc. (ut supra) Nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota. Assim é em Shakespeare, em quem o relevo inesperado da frase, a sutileza e a complexidade do dizer, são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet do do Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth. E assim é Browning através dos *Men and Women* e dos *Dramatic Poems* (OPr, p. 275).

Que Browning esteja presente tanto no terceiro (em que o poeta “começa a despersonalizar-se”) quanto no quarto grau (no qual o poeta “entra em plena despersonalização”), é algo que denuncia, de certa forma, a inconsistência da tipologia proposta por Pessoa. Ainda que o modo superlativo como qualifica Shakespeare indique a supremacia deste sobre o outro, fica claro que a característica determinante deste quarto nível diz respeito a ambos: “Num ou noutro caso continuará sendo, embora dramaticamente, poeta lírico” (OPr, p. 275).

A, por assim dizer, fragilidade teórica deste texto inacabado pode ainda ser atestada no último grau, que não se distingue claramente do anterior e no qual o

poeta, alheio à forma dramatúrgica, daria mais um passo na escala de despersonalização: “Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente” (OPr, p. 275). À parte a última frase, de fato distinta, as demais se confundem com as qualidades descritas no grau anterior (os estados de alma, sentidos pela imaginação, são vividos pelo poeta).

Pessoa já havia associado Shakespeare e Browning antes. Em outro texto recentemente publicado, Pessoa compara-os nos seguintes termos: “Shakespeare é apenas um grande artista porque é um grande poeta; [...]; nos modernos da-se a dissociação: ou são, como Browning, grandes poetas sem ser grandes artistas [...]” (AL, p. 72). Não obstante, Pessoa louvava, em “Impermanence”, a capacidade de criar figuras imaginárias que o segundo possivelmente assimilara do primeiro: “We see the same care for universal men in Shakespeare, who penetrates their natures and their waking souls, [...] and in Browning, who penetrates their *separate types*” (H, p. 238). No mesmo ensaio, entretanto, esse homem que continuamente mudava de opinião⁴⁷ não se furta a prever o esquecimento futuro do poeta vitoriano: “Browning, Byron will disappear altogether, even, perhaps, to the very names” (H, p. 243).

De um certo ponto de vista, o próprio Pessoa se encarregou de fazer a obra de Browning desaparecer. Em “Os heterônimos e os graus de lirismo”, a ser aproveitado como prefácio às *Ficções do interlúdio* e que, como já foi dito, se liga a “Os graus da poesia lírica”, Pessoa elege claramente Shakespeare como uma espécie de precursor no que concerne a seu propósito de criar poemas que formassem “um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico”; desta vez não há, porém, menção alguma a Browning, algo que não passou despercebido a George Monteiro:

Oddly, Pessoa fails to mention the one poet – Robert Browning – who had done exactly, over and again, what Shakespeare had not done, that is, create single-character “plays”. Browning’s creations

⁴⁷ Na já citada carta a um editor inglês, Pessoa afirma: “[...] I try hard not to be the same thing three minutes running, because that is bad aesthetic hygiene” (COR I, p. 237).

could be seen – and they probably should be – as the immediate predecessors for Pessoa’s heteronymic creations⁴⁸.

De fato, há afinidades importantes entre o projeto poético de Pessoa e o de Browning: ambos se empenharam em desenvolver uma concepção de drama que força os limites entre o dramático e o lírico, levando a poesia dramática a adquirir outros contornos além da “vulgar or more obvious form of drama–scene & dialogue”⁴⁹; nesse processo, em que ambos elaboraram estratégias para relativizar a tradição de um gênero literário específico, a invenção de almas foi eleita como modo privilegiado de expressão, incidindo no monólogo dramático.

Pode-se identificar o recurso ao monólogo dramático em centenas de textos ao longo da história literária, desde, pelo menos, a Antiguidade Grega – daí Pessoa ter encontrado “poesia lírica posta na boca de diversos personagens” (OPr, p. 86) nos dramas de Ésquilo⁵⁰. Especificamente na tradição literária de língua inglesa, podemos nos remeter aos seus primórdios, em poemas como *The Wanderer*, *The Seafarer* e mesmo nas histórias em verso de *The Canterbury Tales*, de Chaucer. Assim, em uma acepção mais lata, igualmente os solilóquios contidos nas peças de Shakespeare podem ser compreendidos como monólogos dramáticos – algo que também é sugerido por Pessoa no seguimento do texto citado acima, ao imaginar a hipotética criação de Hamlet como “simples personagem, sem drama” e especular que Shakespeare teria escrito, assim, “um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico” (OPr, p. 87).

O estudo do monólogo dramático enquanto gênero normalmente toma por referência os poemas reunidos nos *Dramatic Lyrics* de Browning e nos volumes seguintes porque ali a forma lírica se estabelece como autossuficiente, deixando de ser associada a um contexto dramático ou narrativo maior. Em síntese: aqueles poemas, cujo funcionamento independe de um todo, definem um modelo. Fundamenta-se, então, o princípio de monólogo dramático como técnica que permite formalizar no poema o discurso de um personagem individual, alheio à

⁴⁸ George Monteiro. “Drama in character: Robert Browning”. Op. cit., p. 59.

⁴⁹ Carta a John Kenyon, 1º de Outubro de 1855. Citada em Clyde Ryals. Op. cit., p. 249.

⁵⁰ No exemplar de *The Lyrical Dramas of Æschylus* que pertenceu a Pessoa, de 1906 e reimpresso em agosto de 1917, o tradutor, John Stuart Blackie, defende “how essentially the lyrical element predominates in their construction [na construção da peças de Ésquilo]” (CFP 8-176, p. 17). Agradeço a Jerónimo Pizarro por ter-me chamado a atenção para esta passagem.

figura do poeta, ao se dirigir a uma ou mais pessoas (eventualmente a si mesmo); desta maneira, encontra-se encapsulado no texto um instante de enunciação em que o leitor tem acesso a uma cena que, embora independente de um contexto mais amplo, não deixa de pressupô-lo, oferecendo-nos um universo de sugestões a partir do qual se desenha o “estado de alma” daquele sujeito, para retomar os termos de Pessoa.

Através da multiplicidade de sujeitos que emergem de seus monólogos, os quais percorrem uma ampla variedade de temas e épocas, Browning satisfaz o anseio de totalidade que já se noticiava em seus trabalhos iniciais. Veja-se, por exemplo, *Pauline*, seu primeiro poema publicado, no qual o eu lírico reclama para si “[...] a centre to all things,/ Most potent to create, and rule, and call/ Upon all things to minister to it;/ And to a principle of restlessness/ Which would be all, have, see, know, taste, feel, all—/This is myself” (CFP 8-74, p. 5); ou então *Paracelsus*, no momento em que o personagem-título pede a Aprille “Tell me what thou wouldst be, and what I am”, e ela lhe responde com uma longa exaltação do “eternal, infinite love”, na qual sobressai o desejo de “to perfect and consummate all” (CFP 8-74, p. 37).

Assim, as várias máscaras literárias de que se serve Browning conduzem o leitor por um universo que abrange períodos históricos tão distintos como a Renascença Italiana (“Fra Lippo Lippi”), a Inglaterra da época da Guerra Civil (“Cavalier Tunes”), a França do Ancien Régime (“The Laboratory”), a Alemanha da Reforma Protestante (“Johannes Agricola in meditation”) ou as lutas por independência na Argélia (“Through the Metidja to Abd-el-Kadr”); mobiliza tanto mitos da Antiguidade Grega (“Artemis prologizes”) quanto narrativas folclóricas (“The Pied Piper of Hamelin”); envolve monges (“Soliloquy of the Spanish Cloister”), nobres (“My Last Duchess”), soldados (“Incident of the French Camp”), poetas (“Rabbi Ben Ezra”) e amantes (“Porphyria’s Lover”).

O leitor acostumado a Pessoa poderá reconhecer nesse amplo espectro de personagens uma prefiguração daquele “sentir tudo de todas as maneiras” de que falava o poeta português⁵¹ – e não apenas nas palavras atribuídas a Álvaro de

⁵¹ Hipótese semelhante é aventada por Odorico Leal de Carvalho Júnior em sua dissertação de mestrado: “Assim, na pluralidade de máscaras brownianas [...], prevê-se o *sentir tudo de todas as*

Campos, conforme se observa em um texto assinado em seu próprio nome no qual defende “Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos” (PI, p. 141). No ensaio anteriormente citado, George Monteiro chega mesmo a verificar na formulação pessoana “um drama em gente, em vez de em actos” (CEAE, p. 405) um eco da expressão empregada no prefácio a *Strafford* – “Action in Character rather than Character in Action” –, sugerindo o débito do projeto heteronímico para com a obra de Browning.

Ainda que especule sobre a presença dos monólogos dramáticos do autor inglês na criação dos heterônimos, o próprio Monteiro enfatiza o que os distingue: as personagens de Pessoa são escritores e, portanto, capazes de criar os poemas em que se dão a conhecer. Seguindo a mesma linha de raciocínio, poderíamos assinalar algo similar no que diz respeito às personagens de Shakespeare, que logicamente não são delineadas como escritores, mas cuja precedência é reclamada por Pessoa ao “apagar” a referência a Browning em seu texto sobre os heterônimos e os graus de lirismo. Os solilóquios de Shakespeare, embora possam ser lidos como poemas autônomos, não o são: longe de serem concebidos como formas autocentradas, guiam a ação da peça em que se inserem, apresentando, nesse sentido, uma finalidade menos lírica do que dramática. Os poemas de Browning, por sua vez, não obstante funcionem como peças independentes, fazem menção à circunstância que lhes deu origem, a partir da qual se faz possível reconstruir a cena mais ampla em que estão colocados. Na lírica de Pessoa, ortônima ou heterônima, o poema em si é o que configura a cena.

O projeto poético de Pessoa conserva também uma diferença em comparação ao de Browning no que concerne à posição que cada um deles deseja ocupar no universo que criaram: Browning referiu seus poemas dramáticos como “performances”, peças em que ele mesmo teria exercido o papel de ator⁵²; Pessoa, por outro lado, ao implicar seu próprio nome no contexto da heteronímia, não

maneiras que informa a obra de Pessoa em geral e, como impulso frente à autodissolução, a obra de Campos-Pessoa”. In: Op. cit., p. 113.

⁵² Ver o prefácio à edição de 1888 de *Pauline*, ali designada como “the first of my performances”.

almeja conservar nenhuma distância em relação a ele, mas sim confundir-se com ele, forjando uma máscara literária com a mesma fisionomia do eu empírico⁵³.

Ao radicalizar procedimentos dos monólogos dramáticos de Browning na criação dos heterônimos, Pessoa se distanciou de um dos modelos que possivelmente o inspirara. É curioso, entretanto, que esteja mais próximo dele em *Mensagem*, justamente uma obra que, na aparência, tanto se distingue da heteronímia, até aqui o centro da comparação entre os dois poetas.

Neste livro, que também conserva muito de épico – seja pelo tom profético ou messiânico, seja pela grandiloquência do discurso –, a expressão lírica é de natureza dramática. O arranjo de vozes que continuamente se encenam no poema faz com que ele se aproxime do monólogo browninguiano. Isso se dá quando o autor recorre a personagens históricas que assumem a posição do enunciador e suscitam a revisão dos fatos passados por intermédio do extravasamento de emoções – mesmo quando não há o emprego da primeira pessoa do singular, pois a referência no título a essas figuras dá vazão à multiplicidade de vozes, que, representando fantasmas de um passado glorioso, se infiltram no discurso do poema e dialogam entre si.

Desta forma, articula-se em *Mensagem* não apenas a dissolução da unidade do sujeito enunciador, formalizada na diversidade de *personae* que a obra evoca, mas também da estabilidade entre os gêneros literários, na medida em que à dramatização da expressão lírica ali proposta, proporcionando a confluência entre o lírico e o dramático também almejada antes por Browning, soma-se o elemento épico. Sob essa perspectiva, a única coletânea de versos em português publicada por Pessoa pode ser lida como uma materialização de seu projeto literário, que,

⁵³ Georges Güntert assim formulou a distinção entre o projeto poético de ambos: “Embora os melhores poemas de Browning soem estranhamente modernos graças à sua técnica relativista, a sua poética está ainda muito afastada da do Pessoa amadurecido. Prova-o sobretudo o exemplo acima referido, em que se trata da refração da luz. Para Browning, a unidade da luz, a ‘verdade objectiva’, como a denominam os naturalistas, não se pode pôr em dúvida, apesar da refração prismática colorida. O alheamento irônico ou dramático do narrador permanece para o poeta da época vitoriana uma questão técnica. A relatividade de Fernando Pessoa, porém, alastra-se ao centro da sua personalidade, sem que dela nunca consiga libertar-se”. In: Op. cit., p. 127-8. O exemplo a que o autor se refere provém da seguinte passagem de uma carta de Browning a Elizabeth Barrett, citada dois parágrafos antes: “You speak out, you – I only make men and women speak, give you truth broken into prismatic hues, and fear the puré white light, even if is in me, but I am going to try”.

entre outros vetores, baseia-se em uma dinâmica de aproximação e distanciamento com a tradição.

Vê-se, então, que ambos os escritores, ao favorecerem o procedimento dramático de criação na literatura, tensionaram os limites dos gêneros literários. Tal procedimento, no caso de Pessoa, está na raiz de suas autodesignações como “poeta dramático” e “dramaturgo”, termos cuja equivalência merece ser repensada com mais atenção do que aquela que lhe foi dispensada por alguns de seus críticos, conforme veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

PESSOA DRAMATURGO: QUESTÃO DE CRÍTICA

1.

No capítulo 1, observamos que o trânsito pelas categorias “poeta dramático” e “dramaturgo”, quanto a Fernando Pessoa, requer alguma espécie de distinção: ainda que não as indiquemos como sinônimas em absoluto (isto é: em referência ao autor de textos dramatúrgicos propriamente ditos, em sentido estrito, que favoreçam uma representação cênica), é possível que suceda algum contágio, por assim dizer, entre os dois termos. Pode-se argumentar, por exemplo, que nenhum deles se aplica a Pessoa em vista de ele haver publicado apenas um texto de natureza estritamente dramatúrgica, *O marinheiro*, com o agravante de que este não se ajusta às convenções do gênero, e também porque a alegada “substância dramática” de sua obra, nomeadamente de sua poesia, característica que justificaria a autodesignação “poeta dramático”, não se sustenta mediante o teor sobretudo lírico de seus poemas.

Já vimos que argumentos dessa natureza podem ser modalizados, ao esclarecermos aspectos do conceito pessoano de “drama” através do exame de textos escritos por ele em épocas e contextos diversos, indicando que, em sua obra, tal conceito assume feições polivalentes, como as relativas a gêneros literários (eventualmente ao dramático, em específico) ou a princípios estéticos que norteiam a criação artística em geral.

Trilhemos, agora, um caminho diverso, com base na observação de algumas posições reclamadas por seus críticos no que tange às ideias de “poeta dramático” ou “dramaturgo”, uma vez que as aceitar ou recusar, tanto em vista da poesia quanto da dramaturgia de Pessoa, implica mobilizar conceitos específicos de drama, o que nem sempre é posto em evidência por estes autores.

De acordo com a perspectiva adotada nesta dissertação, Pessoa projeta criar não apenas dramas em sentido estrito, da espécie dos que lemos na coletânea *Teatro do êxtase*, mas também dramas que transcendam o espaço dramatúrgico

convencional e se formalizem em sua produção poética⁵⁴. Nesse sentido é que a designação “dramaturgo”, tal como empregada em carta a Casais Monteiro, não se limita ao autor de um texto como *O marinheiro* e presume, ainda, o poeta criador dos heterônimos. No entanto, não poucas vezes o termo foi lido de modo mais restrito.

Luiz Francisco Rebello, por exemplo, tendo retomado as conhecidas afirmações a Casais Monteiro e a Gaspar Simões, ressalta a existência de apenas um texto dramático completo, aquele publicado no primeiro número de *Orpheu*, e, no espólio do autor, “algumas dezenas de fragmentos e apontamentos para dramas que ficaram inacabados [...], num dos quais, uma paráfrase em verso do *Fausto*, trabalhou ao longo de vários anos”, fatores que tem em conta ao sentenciar, mais adiante, que as várias individualidades representadas pelos heterônimos eram “as personagens do mais autêntico e intenso drama que Pessoa concebeu”⁵⁵. O que equivale a dizer que, na opinião deste crítico, Pessoa deve ser considerado fundamentalmente como poeta que é, e não como dramaturgo que pretende ser.

Por se tratar de um livro dedicado a analisar o *teatro* simbolista e modernista em Portugal, é compreensível que Rebello assuma a perspectiva do espetáculo e, portanto, não se proponha a explorar a possibilidade de o epíteto “dramaturgo” favorecer uma abordagem mais ampla do projeto literário de Pessoa, para além dos dramas propriamente ditos. É discutível, no entanto, que, ao restringir o alcance do termo, considere aqueles textos exclusivamente como tributários de propostas estéticas finisseculares, o que explica estabelecer uma dicotomia entre o “simbolismo” de *O marinheiro* e o “modernismo” da “Ode Triunfal”, coexistentes no

⁵⁴ Sem que, porém, se restrinja a ela. Em texto projetado como prefácio a *Aspectos*, série de livros em que reuniria a produção heterônima, Pessoa deixa claro que tal projeto não se circunscreve apenas à poesia, por se constituir como um *universo de relações* – o que não apenas pressupõe a inter-relação entre os textos e “seus” autores, daí sua dimensão dramática, como também navega por outras esferas da atividade intelectual, embaralhando os limites entre, por exemplo, arte e reflexão, poesia e filosofia: “A obra completa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias” (OPr, p. 81). No início de outro texto, datado de 1915, Pessoa aponta para direção similar: “Assim publicarei, sob varios nomes, varias obras de varias especies, contradizendo-se umas às outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social” (SOI, p. 296).

⁵⁵ Luiz Francisco Rebello. *O teatro simbolista e modernista: (1890-1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 45; 53. O mesmo autor apresenta raciocínio semelhante, embora de modo mais pontual e menos desenvolvido, quanto às composições dramatúrgicas de Pessoa em: *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 134-5; *História do teatro português*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972, p. 95-6.

primeiro número de *Orpheu* (o crítico estende a alcunha “simbolista” também ao poema “Opiário”, que na revista figura imediatamente antes da ode, desconsiderando a hipótese de este constituir paródia daquela corrente). Assim, se Rebello reconhece a radicalidade do experimento de Pessoa em relação às propostas dramáticas de Maeterlinck e Mallarmé, é não para realçar a diferença em relação ao teatro simbolista, mas sim a semelhança, como se não fosse possível desvinculá-lo dessa tradição.

No capítulo 4, discutiremos o problema da associação entre *O marinheiro*, bem como os demais dramas de Pessoa, e a estética simbolista, já que o argumento da recusa ou impossibilidade de encenação, indicado com frequência como elemento que os liga àquela corrente, é precisamente o que caracteriza uma família mais ampla de textos, uma tradição que se volta contra concepções ilusionistas de teatro, à qual é possível filiar não apenas Mallarmé, como também Yeats, Joyce, Brecht e Beckett (o que, logo se vê, dissolve a dicotomia assinalada entre “simbolismo” e “modernismo”). Por ora, concentremo-nos naquela que parece ser a raiz da indisposição em aceitá-lo enquanto dramaturgo na acepção restrita do termo, a ideia de texto dramático como sinônimo de representação cênica em potencial:

A história do teatro não se esgota na história da literatura dramática: eis um lugar comum que nunca é demais lembrar. Fenómeno estético, o teatro é também um facto sociológico; e um drama, seja qual for o seu mérito literário, do ponto de vista da arte dramática não será mais do que um projecto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espectáculo. || Acontece que a maior parte das obras citadas neste livro não ultrapassaram essa fase de projecto, ou só tardiamente o público, seu destinatário potencial, as conheceu no lugar próprio, que é o palco, para avaliar das suas virtualidades dramáticas⁵⁶.

Aqui, Luiz Francisco Rebello defende a noção, bastante difundida, de que o texto dramático permanece incompleto enquanto não se efetivar na cena o espetáculo que carrega em estado latente. A encenação surge, portanto, como condição fundamental para que o texto possa se constituir enquanto objeto pleno de sentido e significado. No entanto, se analisarmos tal concepção com mais

⁵⁶ Op. cit., p. 75.

cuidado, nos veremos diante de uma situação curiosa: ainda que formulada em termos de “transformação qualitativa”, o que, por hipótese, privilegiaria o espetáculo, trata-se de uma perspectiva basicamente textocentrista, na medida em que concebe a representação como simples realização cênica de uma obra dramática anterior ao palco; por outro lado, coloca-se o texto numa situação de dependência, uma vez que, ao projetarmos o espetáculo, nos mantemos presos ao texto, como se a obra tivesse um sentido ou forma de representação privilegiada. O espetáculo, então, é concebido como prolongamento da literatura, e não enquanto modalidade artística autônoma.

Assim, não obstante o caráter consensual a ela reclamada por Luiz Francisco Rebello, tal ideia não está imune a contestação: o vínculo entre teatro e literatura, texto e palco, constitui um antigo debate que já conheceu diversos extremos, ora a favor da arte da palavra, quando se acreditou ser o teatro mero veículo da literatura dramática, ora a favor da arte do espetáculo, quando se julgou a palavra como um elemento menor, até mesmo dispensável, da encenação. Dos anos 1980 para cá, na obra de autores como Jean-Pierre Sarrazac e Jean-Pierre Ryngaert, a discussão se tem concentrado na análise do texto e da representação como procedimentos diferentes, ainda que inter-relacionáveis, ao recusar-se a “ilusão mecanicista de uma simples complementariedade” do primeiro pela segunda: “Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. [...] suas relações, os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes”⁵⁷.

Mas é com base no mesmo argumento da “ineficácia cênica” que outro estudioso do teatro, Duarte Ivo Cruz, edifica seus juízos sobre a dramaturgia de Pessoa, referindo-se a ele como responsável por “uma obra de teatro, o poema dramático *O Marinheiro*” e, acrescenta, “mais um certo número de esboços, na sua maioria inéditos e sem grande interesse”, razão pela qual considera que somente o texto publicado em *Orpheu* pode servir de parâmetro adequado para a avaliação do “talento teatral” daquele autor:

⁵⁷ Jean-Pierre Ryngaert. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves; revisão da tradução por Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 20.

Ora, de um ponto de vista estritamente dramatúrgico, portanto cénico, aquele longo acto não atinge qualidade digna de nota. Trata-se afinal de um poema, escrito em 1913 sob a égide simbolista de Maeterlinck, e completamente arredado, ou quase, dos requisitos exigidos por uma encenação (já tentada, aliás com os méritos e resultados próprios das experiências). || Fernando Pessoa deve ter compreendido a dificuldade cénica desta sua obra, que designou como “Drama Estático”. Há um flagrante paradoxo nessa qualificação, e o diálogo, se não é sempre paradoxal, ao menos reveste um conteúdo vago e impreciso que lhe anda próximo⁵⁸.

O adjetivo dramatúrgico, desta vez sem meias palavras, é empregado como sinónimo de cénico, o que se poderia traduzir na seguinte fórmula: drama = teatro = representação cénica. Resulta que, segundo tal concepção, termina-se por ignorar qualquer especificidade do texto dramatúrgico, já que ele passa a ser concebido como apêndice ou aparato da encenação, a qual é por sua vez idealizada meramente como prolongamento daquele. Para além desses fatores, os juízos de Ivo Cruz também desconsideram o fato de Pessoa haver indicado seu texto não como peça em um único “ato”, mas sim como “quadro”, o que, na tradição dramática, encontra precedente nos *tableaux* ambicionados e postos em prática por Diderot, portanto antes do período finissecular a que se procura reduzir *O marinheiro*, ajustando ao drama simbolista conceitos que não lhe dizem respeito – a expressão “égide”, nesse contexto, mais do que identificar proteção ou sugerir influência, serve para desqualificar as proposições dramáticas dos simbolistas, que, ao recusarem o palco, tornam-se responsáveis pelo resultado necessariamente insatisfatório da encenação (donde resulta a expressão de compadecimento mediante tais “experiências”; não entremos, pois, no mérito do adjetivo “longo”, empregado por Cruz antes de “ato”, caracterização que bem se poderia substituir por “enfadonho”, e daí não considerá-lo como digno de nota). Finalmente, ao se referir ao texto como “poema”, o crítico o deslegitima enquanto texto dramatúrgico – percebido principalmente enquanto representação teatral em potência⁵⁹.

⁵⁸ Duarte Ivo Cruz. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães, 1983, p 153-4.

⁵⁹ A mesma concepção estreita de drama já se havia manifestado em referência aos textos dramáticos de Eugénio de Castro, ao afirmar que colocam em situação difícil quem queira limitar sua análise ao teatro, na medida em que carecem do que considera ser a natureza teatral, isto é, cénica e dinâmica, do texto dramatúrgico: “Não há dúvida, a sua poesia dramática sofre de um estatismo que a torna difícil, duvidosa, até”. In: Duarte Ivo Cruz. Op. cit., p. 144-5.

Estratégia similar de se referir a *O marinheiro* e aos dramas inacabados de Pessoa enquanto “poemas dramáticos”, como forma de subtraí-los à condição de obras dramatúrgicas, também é adotada por Massaud Moisés, que analisa a etimologia dos termos que compõem a expressão e ali enxerga uma dicotomia que também remete à da fórmula “drama estático”: a palavra “poema”, vinculada à noção de “criar, construir, elaborar”, remeteria à poesia, ao passo que “dramático” e “drama”, atravessados pelo sentido de “ação, ação representada”, se prenderiam ao teatro⁶⁰. Sabe-se, contudo, que, longe de constituir uma simples dicotomia, a relação entre poesia e teatro ocupa papel de destaque na extensa história do teatro mundial, tratando-se de modalidades artísticas que apresentaram múltiplas confluências desde o nascimento de ambas. Roland Barthes, a propósito, aponta para tal convergência já no âmbito da língua, ao assinalar uma afinidade etimológica entre as palavras “poema” e “drama”, derivadas dos termos gregos *poiéw* e *dráw*, cuja significação relaciona-se ao verbo *fazer*⁶¹. Uma vez que aceitemos essa interpretação, dissipa-se a oposição proposta por Massaud Moisés, o qual insiste:

Em que pese a todas as formas e tentativas de fundi-las, o teatro e a poesia constituem atividades por natureza divergentes, a principiar do fato de o teatro ser arte do espetáculo, assim como a ópera, o *ballet*, a mímica, o circo, etc. E se aceitarmos que o vocábulo “drama” designa o texto destinado à representação, somente como texto é que pode enquadrar-se no perímetro da literatura. Sucede que Pessoa emprega indistintamente “teatro” e “drama”, levando a pensar que, na sua mente, esse gênero de teatro visava também à encenação, o que, por certo, não é pertinente⁶².

Nas mais distintas tentativas de definir o vocábulo “drama”, entretanto, essa confusão em relação ao termo “teatro” é muito frequente. “Lírica” ou “épica” são termos que, quando não evocam a consagrada tripartição em grandes gêneros,

⁶⁰ Massaud Moisés. “Fernando Pessoa e os poemas dramáticos”. In: *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1988, p. 164.

⁶¹ Roland Barthes. “Drame, Poème, Roman”. In: *Œuvres complètes*. Tome V: 1977-1980. Edição de Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 583. José Augusto Seabra, inclusive, informa ter recorrido à inter-relação proposta pelo autor francês ao justapor as duas palavras numa só: poemodrama ou poetodrama. Cf. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Ed. cit., p. xix.

⁶² Op. cit., p. 164.

remetem a um conjunto de textos, dificilmente a uma obra em particular: falamos, por exemplo, em “lírica camonianiana” ou mesmo em “lírica moderna”, neste caso para designar a poesia de autores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, ou em “épica grega”, para nos referirmos aos poemas homéricos e hesiódicos. Convém não esquecer, ainda, a distinção, consagrada no Brasil por Anatol Rosenfeld, entre a acepção substantiva, que diz respeito a determinados modelos estruturais, como os exemplificados acima, e a acepção adjetiva, concernente a traços estilísticos que não se prendem à abstração genérica, o que permite formulações como “drama épico” ou “poema dramático”, sem que isso implique qualquer espécie de paradoxo, na medida em que a “pureza” de um gênero responde a critérios antes ideais e organizatórios do que normativos.

A palavra “drama”, por sua vez, é empregada tanto para designar o gênero dramático quanto o texto dramatúrgico, confundindo-se, ainda, com a própria noção de espetáculo teatral, fenômeno perceptível em línguas como o inglês e o alemão. Mesmo a expressão “drama moderno”, consagrada por Peter Szondi, a qual poderia designar um conjunto de textos dramatúrgicos, não escapa a essa tendência: o autor alemão analisa a atuação de uma dezena de dramaturgos e também de um encenador, Erwin Piscator. Ressalte-se, por fim, que em português, sucede algo similar, mas em relação à palavra “teatro”, comumente empregada para designar tanto o texto quanto o evento cênico. Nesta língua, a palavra “drama” costuma se aplicar de maneira mais restrita à dramaturgia.

Conforme enunciado no princípio desta dissertação, “drama”, tanto quanto “ficção” e “literatura”, é conceito movediço, tributário de inúmeras convenções, daí a opção por, no primeiro capítulo, recorrer às formulações do próprio Pessoa no que tange ao problema. Agora, trata-se de explicitar que a raiz da recusa em conceder-lhe crédito enquanto dramaturgo no sentido estrito se baseia em argumentos que tomam por regra construções teóricas aplicáveis apenas em função de um determinado ponto de vista, ou seja: funcionam não de maneira natural, mas sim ideal, correspondendo a princípios abstratos. A postura dogmática em matéria de gêneros literários, portanto, traduzida no contexto de nossa discussão pelo gesto de reclamar a “pureza teatral” do texto dramático, exime-se de qualquer perspectiva histórica.

Assim, antes de prosseguirmos no levantamento de alguns posicionamentos críticos em relação à perspectiva pessoana, nos detenhemos, de forma breve, nas transformações de sentido por que passou o vocábulo “drama”, procurando não perder de vista as peculiaridades de seu emprego por Pessoa, discutido em pormenor no primeiro capítulo.

De origem grega, em princípio designa um elemento constitutivo da peça de teatro: a ação. Na *Poética* de Aristóteles, a ação é primeiro referida pela expressão *praxis* e correlatas, como o verbo *prattein* (fazer, agir); no capítulo 3, porém, é introduzido outro verbo, de igual sentido, *draô*, origem do particípio *drontas* e do substantivo *drama*, cujo emprego por metonímia é referido já nesta passagem: “É por esse motivo que alguns sustentam que as peças se chamam ‘dramas’, porque os poetas imitam pessoas que agem (*drontas*)”⁶³. Como se vê, é antiga a derivação do termo de componente da peça teatral para sinônimo desta, em processo comparável àquele por que passa o substantivo *théatron*, que inicialmente designa o espaço onde se dá a ver um espetáculo e logo se converte em sinônimo deste.

Com o passar do tempo, a palavra “drama” progressivamente começa a adquirir outra camada, indicando uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia, defendida por autores como Diderot e Beaumarchais durante o século XVIII, sentido similar àquele empregado por Hegel em determinadas passagens de seus *Cursos de estética*, no princípio do século XIX, ao designar a peça tragicômica (ou drama satírico) como estágio central entre aqueles dois gêneros⁶⁴. Nos anos imediatamente posteriores, o termo passa a ganhar outros contornos a partir dos escritos de Hugo, Vigny, Dumas e Musset, aquilo que se convencionou chamar “drama romântico”⁶⁵. Ainda na França, na virada daquele século para o seguinte, período conhecido como *fin de siècle*, a palavra associa-se às propostas do movimento simbolista, porém sem pretensões a afirmar um “novo gênero”, seja de que espécie for, mas tão somente uma reação à apropriação do teatro pela

⁶³ Fernando Maciel Gazoni. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Tese de Mestrado em Filosofia. São Paulo: FFLCH-USP, 2006, p. 39.

⁶⁴ Cf. G. W. F. Hegel. *Cursos de estética*. Volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004, p. 243. Há de se ressaltar que também em Hegel o conceito de “drama” confunde-se com a noção de espetáculo teatral propriamente dito, pois, para se referir ao texto, privilegia a expressão “poesia dramática”. Vejam-se, por exemplo, as p. 235 e 271.

⁶⁵ Cf. Anne Ubersfeld. *Le drame romantique*. Paris: Belin, 1996.

burguesia, que o converteu em simples forma de entretenimento. Já aqui, portanto, o vocábulo retoma sua significação metonímica antiga, sendo utilizado como sinônimo de texto dramaturgico.

Essa última acepção corresponde à que Pessoa emprega em seu inacabado “Ensaio sobre o drama” e também nos dois textos em que defende a fluidez entre a poesia de cunho lírico e aquela de estrato dramático, ao imaginar a possibilidade de “um poeta que seja vários poetas”, capaz de escrever poemas líricos de “substância dramática”, contudo sem que esses textos assumam “a forma do drama, nem explícita nem implicitamente”. Em outras palavras: que externamente não se assemelhem a um texto dramaturgico convencional e tampouco dele assimilem os modos de funcionamento.

Na carta endereçada a Francisco Costa em 10 de agosto de 1925, por outro lado, a acepção é mais ampla, em decorrência da assertiva de que “a arte é essencialmente dramática”, logo em quaisquer modalidades artísticas seria possível fazer “dramas”, ainda que não tomem a forma de textos dramaturgicos.

Em outra altura desta dissertação, quando nos detivermos em particularidades do drama simbolista, veremos em que sentido o vocábulo ali diz respeito essencialmente à dramaturgia, e não à “transformação” desta em espetáculo. Fixemos-nos, assim, apenas por mais um instante no problema da noção de “drama” que, ao se referir ao texto dramaturgico, necessariamente mantém no horizonte o espetáculo teatral.

Aristóteles concebe texto e representação como entidades claramente distintas:

Entre os elementos restantes, o canto é o principal dos ornamentos. O espetáculo se, por um lado, é bastante capaz de mover os ânimos, por outro é a parte menos artística e guarda pouca relação com a arte poética. De fato, o efeito da tragédia subsiste mesmo sem a representação teatral e sem os atores. Além disso, a arte do encenador, no tocante à realização dos elementos cênicos, é mais importante que a do poeta⁶⁶.

A passagem acima, que encerra o capítulo 6 da *Poética*, no qual se indicam e analisam as partes da tragédia, elucida que o espetáculo constitui ornamento do

⁶⁶ Fernando Maciel Gazoni. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Ed. cit., p. 59.

texto, o qual não necessita ser levado à cena para que se “potencializem” seus efeitos. À parte o juízo negativo que se confere ao espetáculo (“parte menos artística”), é reconhecida a responsabilidade por este ao encenador, e não ao poeta.

Também no parágrafo inicial do capítulo 14, quando já se introduziu o tópico da catarse, Aristóteles reafirma que se deve “compor o enredo de forma a que, mesmo sem olhar, quem ouve as ações que se desenrolam se arrepie e sinta piedade do que acontece”, independentemente do espetáculo, que define como “menos afim à arte poética e que necessita antes de recursos materiais”⁶⁷.

O argumento da “ineficácia cênica”, portanto, tantas vezes reclamado por alguns críticos para diminuir o valor de determinadas peças, de Pessoa ou de outros autores, perde força em vista do que preceitua a *Poética*. Também Hegel, aliás, em seus *Cursos de estética*, afirma: “A primeira coisa que temos de ressaltar mais determinadamente por si mesmo concerne ao lado *poético* como tal da obra dramática, independentemente do fato de que a mesma tem de ser colocada em cena para intuição imediata”⁶⁸.

Retomemos, então, as implicações do problema “drama = teatro” no âmbito dos juízos feitos por alguns dos críticos de Pessoa apresentados até aqui: o autor fracassa enquanto dramaturgo porque 1) o mais autêntico drama que escreveu assume a forma de um conjunto de poemas que se relacionam entre si (o famigerado “drama em gente” ou “drama em almas”⁶⁹) e, portanto, não é drama, mas poesia; 2) o único drama em sentido estrito que publicou e deu por acabado é um texto que não se adapta ao que se consideram ser as principais convenções do gênero; 3) as demais tentativas nessa mesma direção resultaram inacabadas, fragmentárias e sem grande interesse.

Tal indisposição em aceitar o conceito de “drama” como movediço, e não estanque, fixou um critério que não se enxaixa ao proposto por Pessoa

⁶⁷ Ibidem, p. 86. Por “recursos materiais” (*koregias*), entendam-se as despesas que o corego assumia para montar a peça. Cf. CFP 8-383, p. 68.

⁶⁸ Hegel. Op. cit., p. 201. O mesmo ponto é retomado e desenvolvido mais adiante, nas p. 224 e seguintes.

⁶⁹ A expressão figura em texto bastante similar a uma passagem da famosa carta a Casais Monteiro em que se relata a gênese dos heterônimos: “Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas” (PIAI, p. 101).

simplesmente porque este procurou desviar-se daquele; não se trata, pois, de sugerir que o autor reconheceu a “dificuldade cênica” de suas obras dramatúrgicas, mas sim de esclarecer que ele a tinha por objetivo. Nesse sentido, definir os termos da discussão evita que consideremos “anti-teatro” como sinônimo de “anti-drama”. *O marinheiro*, por exemplo, é uma peça que se pode definir, do ponto de vista da concepção, como anti-teatral, na medida em que seu autor parece destiná-la mais à leitura do que à encenação; não se pode dizer, porém, que ela recusa o drama em si, mas sim que recusa uma determinada ideia de drama. Aqui, pois, o substantivo *teatro* e o adjetivo *teatral* dizem respeito apenas à arte do espetáculo, da encenação; *drama*, por seu turno, ao texto dramatúrgico, cuja representação cênica pode ou não ser efetivada, independentemente do que propôs o dramaturgo.

Para que nos próximos capítulos nos detenhamos, afinal, na dramaturgia de Pessoa em sentido estrito, arrematemos a discussão acerca das particularidades da noção de “drama” em sua obra e o impacto que provocou em parte de sua fortuna crítica.

2.

Jacinto do Prado Coelho afirma que apenas com restrições se pode aceitar a autodefinição pelo escritor como poeta dramático, uma vez que nele, autor de uma “drama estático” e de um frustrado “poema dramático”, a criação dramática carecia da “capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a acção dos eventos e das outras personagens”⁷⁰; a seguir, cita o texto em que Pessoa formula os “graus” da poesia lírica, de modo a sublinhar a “precisão” com que este ali parece se definir: “um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”.

As ressalvas feitas por Jorge de Sena seguem caminho similar: não se pode transcender a superfície da comparação, proposta por Pessoa, entre o “drama em gente” e as personagens de Shakespeare em decorrência da própria “incapacidade teatral das suas tentativas dramáticas”. Eis o seguimento do raciocínio:

⁷⁰ Jacinto do Prado Coelho. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 4ª ed. Lisboa: Verbo, 1973, p. 184.

O conduzir vidas paralelas de personalidades assumidas não é o mesmo que criar caracteres fechados dentro de diversos esquemas dramáticos – Hamlet não existe fora da acção teatral que o confina. A despersonalização de Pessoa é *lírica*, isto é, realiza-se através de poemas que transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais e que se não definem por uma acção teatral. As “biografias” dos heterónimos não excedem a notícia de dicionário, ou as “memórias” uns dos outros, e não equivalem a qualquer acção dramática⁷¹.

João Gaspar Simões não foge à tendência: na monumental obra que dedica à vida e obra do escritor, questiona por que Pessoa não teria feito como Shakespeare e utilizado a forma do drama propriamente dito como forma de “realização do seu génio literário”, ao invés de limitar-se ao desdobramento “apenas no plano da sua realidade de escritor”⁷². Na sequência, ao referir o surgimento de Caeiro tal como narrado na famosa carta, assegura que “[...] o seu primeiro heterónimo não lhe apareceu como costuma aparecer ao dramaturgo uma verdadeira personagem de drama – aglutinada na própria trama da criação dramática em curso”; bem ao contrário, prossegue, surgiu exteriormente ao nível da criação literária, isto é, “no próprio plano da vida”, configurando um “colaborador-testemunha” do esforço criativo de Pessoa. Na opinião do crítico, esses dados sustentam que não se considere Caeiro como “uma personagem concebida, realmente, em estado dramático”, pois resulta de um “estado lírico” da personalidade de seu criador⁷³. Mais adiante, especula que Pessoa poderia ter unificado “os elementos divergentes do seu carácter” de outra maneira, tal como Shakespeare em seus dramas e Dostoiévski em seus romances, o que não pôde fazer em decorrência das “inibições do génio literário nacional”, que favorecem a forma lírica, e também da já referida

⁷¹ Jorge de Sena. “O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou”. In: *Fernando Pessoa & C^a Heterónima*. Vol. 2. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 135. Em outra ocasião, o mesmo crítico já havia abordado o problema, fazendo uma pontual aproximação entre a criação dramática e a romanesca. Cf. “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas (uma introdução à sua obra em prosa)”. In: *Fernando Pessoa & C^a Heterónima*. Vol. 1. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 75.

⁷² João Gaspar Simões. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. 3^a ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973, p. 262.

⁷³ *Ibidem*, p. 263.

“fraqueza” do escritor, a qual, de acordo com Gaspar Simões, “traduz impotência de concepção e realização de uma obra dramática e objectiva”⁷⁴.

Também Adolfo Casais Monteiro, no que concerne à apreciação de Pessoa como “autêntico poeta dramático”, considera decisiva a falta de habilidade dramatúrgica do escritor, ao salientar sua “incapacidade de dar encarnação física às suas ideias” (atestada pelos “fragmentos do *Fausto* que nunca pôde escrever”), de forma que lhe restava apenas “o processo indirecto de lhes emprestar a sua própria voz, e fazer de cada uma delas um outro poeta”⁷⁵. Entretanto, pouco antes, havia assumido uma posição menos assertiva a respeito do assunto:

Ora, não há grande poeta dramático onde falta a superação do puro subjectivismo. Embora tal superação se tenha realizado com Pessoa sob uma forma jamais vista, não seja essa originalidade motivo para deixarmos de ver que é no plano das autênticas criações dramáticas que a poesia de Pessoa e dos seus heterónimos ganha o seu pleno e fecundo sentido⁷⁶.

Esta passagem insere-se em um contexto no qual Casais Monteiro adere à argumentação fornecida pelo próprio Pessoa, a favor da plena distinção entre autor e personagem (o que caracteriza recusa ao mito, fundamentalmente romântico, da expressão lírica como sinónimo de expressão do sujeito que escreve). Aqui, trata-se de responder à caracterização de Pessoa como *blagueur* ou mistificador, de que João Gaspar Simões foi um dos mais vigorosos defensores⁷⁷.

A pontual aproximação feita por Jorge de Sena entre a criação dramática e a criação romanesca já havia sido operada antes por Casais Monteiro, que, parecendo pouco à vontade com a expressão “poeta dramático”, faz a seguinte sugestão:

⁷⁴ Ibid., p. 272-73.

⁷⁵ Adolfo Casais Monteiro. *A poesia de Fernando Pessoa*. Ed. cit., p. 63.

⁷⁶ Ibidem, p. 62.

⁷⁷ Veja-se, por exemplo, a afirmação seguinte, da já citada obra de Gaspar Simões: “[...] Fernando Pessoa, nem mesmo quando se propunha falar inteiramente a sério, falava, de facto, inteiramente a sério. E isto coloca-nos perante a outra faceta do problema de despersonalização de Fernando Pessoa – o problema da sua sinceridade. [...] A boutade, o paradoxo, a mistificação, o gosto de épater, a blague estiveram presentes, desde o primeiro dia, à mesa do café a que Fernando Pessoa se sentou com seus amigos [...]” (p. 267). Tal opinião o induziu a considerar os heterónimos como “mistificações” (p. 275) ou simplesmente “equívoco” (p. 297).

Prefiro citar-me a repetir-me: escrevi já a este respeito (no comentário à carta de Pessoa, no mesmo nº 49 da *Presença*, em que esta foi publicada): “Fernando Pessoa é um *romancista em poetas*: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterónimas de Fernando Pessoa são como que os monólogos de personagens dum romance.” Teria porventura passado pela imaginação de Pessoa a possibilidade de fazer realmente um romance, ou romances, que fossem as vidas dos seus heterónimos? [...]”⁷⁸

Um pouco mais adiante, Casais Monteiro retoma o problema da mistificação e arremata:

[...] Não podemos falar em simulação nem em mistificação [...] Melhor: simular é aqui apenas inventar e imaginar – ora não costumamos chamar simuladores nem mistificadores aos romancistas. [...] É, pois, como artista que se dá ao alheio, que se transporta ao âmago de outras vidas, que as recria e renova – como romancista, portanto, – que devemos começar por considerar Fernando Pessoa. Já se viu por que se compreende não ter ele sido *de facto* um romancista mas importa agora assentar que é novelesco o espírito que preside a essa criação, e como tal se caracteriza o seu trabalho criador.⁷⁹

O que Casais Monteiro faz, no entanto, é apenas substituir a designação “dramaturgo” por “romancista”: interessado em destacar o processo de criação de personagens (afinal o procedimento dramático que mais interessava a Pessoa, como já vimos) e a forma como isso não resulta em obra única, seja drama ou romance, antes se espraia por dúzias de poemas que não se “fecham” num conjunto coeso e perfeitamente assimilável, Casais Monteiro advoga a favor do “espírito novelesco” do conjunto da produção poética de Pessoa, mas, sem prejuízo para a posição que defende, bem poderia dizer “espírito dramático”.

Das posturas críticas aqui referidas, podemos tirar alguns pontos em comum: no que diz respeito à produção dramática em sentido estrito, desconsideram que Pessoa deliberadamente se põe à margem de uma determinada concepção de drama (“desdramatiza” o drama, se assim podemos dizer), e por isso desconsideram o valor quer de *O marinheiro*, “drama estático”, quer do *Fausto*,

⁷⁸ Adolfo Casais Monteiro. Op. cit., p. 70.

⁷⁹ Ibid., p. 72.

“poema dramático”, sendo ambos considerados apenas como “tentativas dramáticas”, à parte o distinto grau de “acabamento” de um e de outro. Ora, essa ressalva da “incapacidade teatral” só faz sentido quando se considera uma determinada tradição como sinônimo de teatro – a shakespeareana, por exemplo, de que Pessoa projeta não assimilar mais do que a complexidade das personagens⁸⁰.

Quanto à poesia ortônima e heterônima, demandam uma obra concreta em que as personagens sejam confinadas (um drama ou um romance, por exemplo), mas desconsideram, precisamente, a proposta de Pessoa: um drama sem drama ou um drama fora do drama; o autor não está interessado em fornecer um único suporte material que proporcione a interação entre suas personagens, mas sim confiná-las em diferentes livros que, reunidos sob uma mesma rubrica (como *Aspectos* ou *Ficções do interlúdio*), configurem um conjunto dramático.

Em suma, trata-se de projetar, seja em suas realizações dramáticas propriamente ditas ou no conjunto de poemas para os quais reclamou diferentes autorias, qualidades do gênero dramático que Pessoa emprega de maneira distinta da convencional, sem que isso implique seu total apagamento. Assim é que, numa peça como *O marinheiro*, podemos flagrar um emprego sutil, mas ainda assim eficaz, de categorias que o texto aparentemente dispensa, como as de ação e conflito (obscurecidas pela designação “drama estático”); da mesma forma, pode-se enxergar no conjunto de poemas atribuído a um heterônimo e na sua inter-relação com aqueles assinados por outros, bem como nos “diálogos críticos” perpetuados pelos diferentes “autores” entre si, o esquema dramático que confina as personagens, de cuja ausência se ressentia Jorge de Sena. Este crítico, aliás, sublinha a matriz “lírica” da despersonalização pessoana, mas termina por recair no princípio “dramático” que pretende refutar: quando, para sustentar seu argumento, afirma que os poemas “transcrevem a meditação existencial de

⁸⁰ Aspecto para o qual já apontou Alexandrino E. Severino: “Foi de propósito que Fernando Pessoa colheu de Shakespeare as figuras e não as ações de um drama. Para ele, assim como para toda a crítica inglesa da segunda metade do século dezanove, a crítica vitoriana, Shakespeare era mais importante pelas personagens que criava do que pela estrutura dramática de sua obra”. In: “Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo da heteronímia”. In: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Secção Brasileira)*. Vol. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990, p. 16.

determinadas personalidades virtuais”, Sena passa a integrar a efabulação dramática que Pessoa engendra. Conforme sugere Odorico Leal de Carvalho Jr., se a ficção pessoana estabelece que não ouvimos os heterônimos, mas sim lemos os textos que produziram enquanto expressão estética (o que torna verossímil ter cada um deles atravessado os dilemas de criação vivenciados por qualquer poeta), o próprio ato da leitura nos coloca no plano ficcional:

Ao adentrarmos o drama-em-gente em estado de suspensão voluntária da descrença, somos inseridos no universo fictício de Pessoa — passamos a nos relacionar com uma criação não apenas enquanto leitores. O modo como nos relacionamos com Caeiro é distinto do modo como nos relacionamos com Hamlet. Hamlet nada nos escreveu para que lêssemos. Apenas ouvimos sua história, recordamos suas falas. Já Caeiro escreveu para nós. Abordando a obra de Pessoa por esse ponto de vista, quando a lemos, nós a integramos: somos parte da sua criação⁸¹.

Em outras palavras, a acepção “lírica” da poesia de Pessoa depende de um pacto ficcional que se funda no estabelecimento de personagens responsáveis por cada poema, o que, por si, já caracteriza um mecanismo “dramático” – de resto, inerente ao próprio processo de escrita, de acordo com o argumentado no capítulo inicial desta dissertação.

A aproximação à obra de Pessoa nos termos em que o próprio autor sugeriu naturalmente não é a única possível, sequer a mais legítima; permanece, no entanto, enquanto possibilidade: longe de ser externa à obra, dela participa, o que suscita reflexão de nossa parte, e não que simplesmente a descartemos, como se de fato constituísse nada mais que uma “chave” fornecida por Pessoa para explicar-nos seus escritos (embora seja exatamente isso o que afirme). A “chave” não revela: reveste; configura mais uma camada da obra, afinal, e é como tal que se nos apresenta – não se trata de *fechar* um sentido, mas de abrir caminhos.

Há dois autores que, particularmente sensíveis à “chave” fornecida por Pessoa, abordaram de modo sistemático as implicações do conceito de “drama” em sua obra, cada qual analisando a questão de forma distinta: José Augusto Seabra se concentra no que identifica como “dramatização da linguagem” na poesia do autor,

⁸¹ Odorico Leal de Carvalho Júnior. *Lírica impessoal e Modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*. Ed. cit., p. 117.

enquanto Teresa Rita Lopes estende o epíteto “dramaturgo” à totalidade da atuação de Pessoa.

Seabra parte do princípio de que, a despeito de sua insistência em promover a separação entre autor e personagem, as autointerpretações de Pessoa desviam o foco da obra para o sujeito que a produziu, como na seguinte passagem:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria (OPr, p. 87).

Se o poeta, por um lado, não se propõe a analisar o “motivo temperamental” da heteronímia e tampouco julga importante fazê-lo, a insistência em ressaltar esse ponto torna evidente, por outro lado, a sugestão para que o façam. Assim, balizou a teoria do “drama em gente”, o que, no dizer de Seabra, “fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os ‘desdobramentos de personalidade’ de que o poeta se reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia”⁸². Além disso, o crítico procura compreender as particularidades da noção pessoana de “drama” para além das convenções de “gêneros” literários, vislumbrando na obra do autor “a sobreposição de dois tipos de drama: um constituído pela obra de cada heterônimo, outro pelo conjunto da obra heteronímica”, isto é, “um drama em poemas”, ao qual nomeia “poemodrama”, e, simultaneamente, um “drama em poetas”, o “poetodrama”⁸³. Trata-se, em síntese, de “contrastar, numa *encenação intertextual*, as réplicas dos diálogos poéticos do poemodrama, enquanto estes se personalizam no poetodrama, isto é, nos vários heterônimos”⁸⁴.

Não se ater ao nível dos “gêneros” literários permite a Seabra lidar com o “paradoxo aparente de enquanto poeta lírico, que ele é por natureza intrínseca, [Pessoa] assumir no seu lirismo uma forma dramática”, sem que isso o leve a reclamar da obra poética deste autor a realização de um “drama” na acepção

⁸² José Augusto Seabra. Op. cit., p. XVIII. Convém lembrar que, tal como primeiro sugeriu Jorge de Sena, o crítico situa o poeta ortônimo no mesmo nível que os heterônimos.

⁸³ Ibid., p. XIX.

⁸⁴ Ibid., p. 8.

genérica; bem ao contrário, termina por identificá-lo “no diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras) dos heterônimos [...] por sua vez acompanhado de um diálogo entre linguagens críticas”, ou seja, “[...] um debate estético entre os heterônimos, que se vão lendo sucessivamente a si mesmos e uns aos outros”⁸⁵.

Essas considerações, porém, não impedem que Seabra se refira às realizações dramatúrgicas em termos similares aos citados anteriormente: “o seu projeto do *Fausto* não é mais do que um drama poético frustrado, ao passo que *O Marinheiro* se apresenta, significativamente, como um ‘drama estático’”⁸⁶. Aqui, porém, conforme já explicitado no início desta dissertação, não se trata de acentuar um mero “fracasso” (ainda que não o negue), mas sim de vislumbrar, na tentativa de composição de um grande poema dramático, a condição essencial para que se desse o fenômeno da heteronímia.

Seabra, pois, defende haver “em Pessoa uma transferência da dramaticidade para o lirismo, do ‘poeta dramático’ para os poetas líricos que são afinal os heterônimos”⁸⁷, percebendo cada um deles em conformidade ao que propôs seu autor: “simples personagem, sem drama”. Para que se efetive, esse raciocínio depende da aderência, aqui consciente, aos termos da ficção que Pessoa engendra: “[...] teremos numa palavra que tomar à letra [...] o ‘fingimento’ dos heterônimos enquanto verdadeiros sujeitos poéticos”, o que sustenta a conclusão:

E assim, se Pessoa, enquanto “poeta dramático” (irrealizado), cria os heterônimos, estes, enquanto poetas-outros-que-Pessoa, criam as respectivas obras poéticas. Não é pois, em rigor, o “poeta dramático” que escreve “em” poesia lírica, mas sim os poetas líricos que escrevem, não “em”, mas poesia lírica. De fato, não dando Pessoa à poesia dramática “a forma de drama, nem explícita nem implicitamente”, restam os poetas líricos a que deu nascença através da sua frustração enquanto “poeta dramático”. Pode dizer-se, metaforicamente, que é a morte do poeta dramático

⁸⁵ Ibid., p. XIX.

⁸⁶ Ibid., p. XIX

⁸⁷ Ibid., p. XX. O crítico ressalta, ainda, em nota de rodapé, o débito dessa proposta para com o que antes intuiu Casais Monteiro, sem dar-lhe desenvolvimento: “[...] poderíamos chegar, porventura, desmentindo Pessoa, teórico da poesia, ao reconhecimento de que a ‘sua’ poesia dramática é, afinal, lirismo”. Cf. Adolfo Casais Monteiro. Op. cit., p. 117.

que está na origem da sua metamorfose nos poetas líricos, os quais se nutrem da substância do seu corpo múltiplo⁸⁸.

Em essência, o raciocínio de Seabra se baseia, então, no pressuposto de que Pessoa é um “poeta dramático irrealizado” ou “frustrado”. Estamos de volta ao problema da expressão “poeta dramático”: qualificação de dramaturgo que efetivamente escreve para teatro? Do dramaturgo que compõe dramas em verso? Ou, ainda, daquele que dá vazão a dramas que se desenrolam não no âmbito do drama em sentido estrito, mas sim em poemas? Esta última hipótese não é considerada na passagem acima, em que o Fernando Pessoa-“poeta dramático” figura como aquele que, não dando à poesia dramática a “forma de drama”, termina por se metamorfosear em diferentes poetas líricos, o que o tornaria, por definição, não um “poeta dramático”, mas o “poeta lírico” que “é por natureza intrínseca”. Ora, essa tal “natureza intrínseca”, como já assinalamos, pressupõe a assimilação de um esquema ficcional, ao converter “criaturas” em “criadores” – no entanto, não é esse, ao fim e ao cabo, o procedimento “dramático” por excelência insistentemente reclamado por Pessoa?

A questão, bastante esgorregadia, resvala ainda no problema do “inacabamento” – raramente referido em termos como os de Manuel Gusmão, que a partir dessa ideia desenvolveu uma série de considerações em seu trabalho acerca do *Fausto*, as quais também implicam o restante da obra do autor, conforme se vê a seguir:

[...] o que podemos conhecer do Fausto de Pessoa não é *assim* porque ficou inacabado; mais do que isso, questão outra, trata-se de que esse poema ficou inacabado porque o que Pessoa ia escrevendo ao longo dos anos era *assim*, como se tentou ler. Dito de outro modo, trata-se não só de um poema inacabado mas de um poema inacabável, de um poema impossível. [...] Mas também aqui se deve entender que esta impossibilidade não pode ser lida como uma in-capacidade de autor, mas antes como a revelação, pelo texto, de uma *impossibilidade*, por assim dizer, *necessária*. Esta é aliás a via para compreender que esta dramaticidade, impossível enquanto regra de gênero, permite entretanto ler o *drama* como constituinte interna da linguagem, da voz poética da obra que constitui o universo Fernando Pessoa⁸⁹.

⁸⁸ Ibid., p. XXI.

⁸⁹ Manuel Gusmão. *O Poema Impossível: O “Fausto” de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986, p. 213-4.

Quanto a esta dissertação, e em particular no que se refere aos dramas propriamente ditos, o que se busca é não partir da perspectiva do “dramaturgo falhado” (na acepção pejorativa), tampouco da relativização do “poeta dramático” em favor do “poeta lírico”, visto que, de acordo com o que aqui se propõe, uma das facetas do projeto dramático de Pessoa diz respeito à radical possibilidade de existência do drama situado fora dos limites do drama – tradição que encontra precedente em Mallarmé (*Igitur*) e Joyce (no capítulo dramático “Circe”, de *Ulysses*), para referir apenas dois casos. O episódio de Inês de Castro, para lembrar o exemplo mais contundente na tradição portuguesa, é uma realização dramática (trágica) da épica camoniana.

Resta fazer referência à abordagem de Teresa Rita Lopes, que até aqui se restringiu à tese escrita em francês, na qual se analisam as relações do escritor com o drama simbolista e o modo como encaminham a criação por Pessoa de uma nova espécie de drama. Mais tarde, porém, ao prosseguir desenvolvendo sua proposta de leitura a partir de uma das “chaves” fornecidas pelo próprio escritor, a estudiosa falaria não apenas na criação de um novo drama, mas de um novo gênero literário, o “romance-drama-em gente” ou, mais simplesmente, “romance-drama”, sobre o qual nos deteremos na sequência.

Nos dois volumes de *Pessoa por conhecer*, Teresa Rita Lopes propõe-se a articular e contar “esse romance dramatizado ou drama romanceado que é a obra-vida de Pessoa”⁹⁰: o primeiro, subintitulado “Roteiro para uma expedição”, constitui-se por formulações de responsabilidade da pesquisadora, que remetem constantemente ao segundo, “Textos para um novo mapa”, no qual se organiza a íntegra dos textos citados.

A estudiosa pondera que se Pessoa não ambicionou inventar um novo gênero literário, ao menos perseguiu “uma nova maneira de empregar um processo já antigo”, (palavras do próprio autor também comentadas no primeiro capítulo desta dissertação), projeto que, invertendo outra expressão dele, define como o de “ser um poeta lírico escrevendo poesia dramática” e cuja realização sugere instaurar, efetivamente, o novo gênero literário referido no parágrafo

⁹⁰ Teresa Rita Lopes. *Pessoa por conhecer*: roteiro para uma expedição. Lisboa: Estampa, 1990, p. 17.

acima⁹¹. A sugestão baseia-se, ainda, na negação por Pessoa de que Caeiro, Reis e Campos sejam pseudônimos, antes “representam pessoas inventadas, como figuras em dramas, ou personagens declamando isoladas em um romance sem enredo”⁹², bem como na passagem da “Tábua Bibliográfica” na qual se afirma formar um drama a obra de cada heterônimo, isoladamente, e, todas juntas, um outro drama (CEAE, p. 404).

À semelhança de Seabra, Teresa Rita Lopes sustenta que a originalidade do empreendimento reside no duplo alcance dos monólogos de cada heterônimo, o que permite tanto a sua apreensão em separado quanto a de todos em conjunto. É esse, aliás, o argumento que baseia a recusa da autora em concebê-los sobretudo enquanto poemas líricos, na medida em que não seriam de todo autossuficientes, isto é, não se bastam a si próprios e tampouco dispensam qualquer espécie de relação com textos atribuídos a outros heterônimos ou mesmo a outros poemas do mesmo livro.

Ressalta, ainda, a conjunção entre distintas modalidades discursivas que o universo da heteronímia mobiliza: o discurso indireto da narrativa, presente sobretudo nos textos em prosa nos quais as personagens se contam umas às outras, e o discurso direto do drama, em que cada personagem, como que sozinha em cena, conta-se a si própria, em monólogos que se formalizam nos poemas que lhes são atribuídos. Trataria-se, assim, de uma “narrativa dramatizada” em que seriam dados a conhecer, conforme preceitua a “Tábua Bibliográfica”, tanto a perfeita definição da evolução moral e intelectual de cada personagem, em conformidade a uma cronologia específica, quanto a entreação entre elas, o que abrange os debates de ideias e as relações pessoais que conservam entre si. Quanto a esse aspecto, a autora complementa:

Não podemos, além disso, esquecer que Pessoa aparece nesse drama-em-gente como personagem também, ao mesmo nível dos outros: os Heterônimos contam, “criam” a personagem F. Pessoa pelos mesmos processos que Pessoa utilizou para os criar,

⁹¹ Ibidem, p. 183. A inversão a que nos referimos diz respeito à seguinte passagem: “[...] Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. [...]”. (OPr, p. 87).

⁹² Teresa Rita Lopes. *Pessoa por conhecer: textos para um novo mapa*. Lisboa: Estampa, 1990, p. 379.

compondo-lhes o retrato físico e moral, através de referências, descrições, metáforas. É sobretudo Campos que fala de Pessoa em textos de prosa [...] e até em poemas [...] ⁹³

Tem-se, portanto, segundo tal concepção, não apenas um duplo, mas um triplo alcance resultante desse novo “gênero” que Pessoa pratica:

O romance-“drama em gente” concilia três gêneros diferentes, e não apenas dois, como Pessoa deixava entender quando pretendia ser um poeta lírico escrevendo poesia dramática: como narrativa (que também é) *fala de*: um *eu*, o do narrador, situa-se face a um *ele*, coisa ou pessoa que o objectiva; como drama, *fala com*: um *eu*, o do actuante, está em tensão com um *tu*, explícito ou implícito, num *aqui* e num *agora*; como poesia, *fala, apenas*, com a solidão e a espontaneidade do canto e do grito ⁹⁴.

É possível que a consideração do “romance-drama” como um novo gênero soe um pouco exagerada, na medida em que este parece configurar mais uma simulação dos meios de funcionamento do campo artístico-literário do que propriamente fornecer condições formais mínimas para a produção e articulação de fenômenos similares (como bem nota a autora, é esse o traço mais original da obra de Pessoa, aquilo que a torna “única”, portanto parece estranha a noção de gênero, que pressupõe sempre algum nível de reprodução por outros autores, o que não é o caso da heteronímia, fenômeno exclusivo de Pessoa graças não ao recurso a diferentes *personae*, mas sim ao modo como as coloca em relação); isso à parte, a perspectiva adotada por Teresa Rita Lopes, ao perceber na concepção pessoana de “drama” uma relativização das convenções de gênero, como que conjuga as posições de críticos como Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena, ao assimilar a sugestão de que a heteronímia se aproxima da construção das personagens de um romance; refuta, porém, os argumentos de ambos contra a “dramaticidade” desta, sobretudo por conta da comparação com Shakespeare:

Campos, Reis e Caeiro existem independentemente da ficção que os reúne porque o verbo poético se solta (e os solta) da sua circunstância. Podemos isolar as suas vozes e citá-las, como fazemos à das personagens de, por exemplo, Shakespeare. Valem

⁹³ Ibid., p. 186.

⁹⁴ Ibid., p. 184.

como a poesia que são. Mas fica de fora o romance-drama que lhes serve de suporte, terreno em que plenamente se expandem e significam⁹⁵.

Também Eduardo Lourenço dedica à equação heteronímia-“drama em gente” uma observação para além do “caso” ou mesmo de qualquer espécie de excentricidade alimentada por Pessoa e também se propõe a localizar o “drama” não no empírico produtor dos textos, mas sim na lógica intertextual subjacente à apreensão conjunta dos poemas atribuídos aos diferentes heterônimos. A ideia de *atribuição*, aliás, é central para o raciocínio ali proposto: a partir de estudos de Casais Monteiro, sustenta-se que, longe de representar a efetiva composição de poemas por personalidades distintas, a heteronímia demanda o posterior aparecimento de figuras ajustáveis ao texto⁹⁶.

O fenômeno aponta para o caráter movediço de um projeto de escrita que se fundamenta em radical desprendimento da pretensa unidade do sujeito; o crítico, portanto, não o concebe como simples variação da pseudonímia: “O autor não esconde um *mesmo texto* sob nomes diferentes: ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é, textos que exigem vários autores” – daí, na sequência, defender sua opção pela não abordagem extrema dessa poesia “em si mesma”, como que minimizando o alcance da heteronímia, tendência que identifica, em algum grau, nos primeiros intérpretes de Pessoa⁹⁷.

Feitas estas ressalvas é que pôde afirmar com segurança: “Há um só Poeta, autor de poemas de aparência diversa que como tais devem ser tomados e compreendidos, e acabou-se”⁹⁸. Essa afirmação merece ser observada mais de perto.

⁹⁵ Ibid., p. 197.

⁹⁶ O exemplo mais célebre é “Chuva oblíqua”, que, embora publicado no segundo número de *Orpheu* sob o nome de Fernando Pessoa, ainda seria atribuído, em diferentes ocasiões, a Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e até mesmo Bernardo Soares, antes de retornar à sua primeira indicação de autoria.

⁹⁷ Referência a João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho, Mário Sacramento e aos três grandes eixos analíticos, por vezes inter-relacionáveis, que cada um representa: psicológico, literário e sociológico. A segunda perspectiva, claro está, traduz-se no pressuposto do “denominador estilístico comum” que permitiria a análise última de cada poema independentemente da indicação de autoria. Cf. Eduardo Lourenço. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2ª ed. Lisboa: Morais Editores, 1981, p. 24.

⁹⁸ Ibidem, p. 28.

Lourenço argumenta que Caeiro, Campos e Reis, bem como o Fernando Pessoa “ele-mesmo”, não correspondem a nada mais além dos poemas que carregam essas assinaturas, o que justificaria a referência aos heterônimos como poemas-Caeiro, poemas-Campos etc., estratégia para que não se convertessem “os autores fictícios em *criadores de poemas* quando só os poemas são os *criadores dos autores fictícios*”⁹⁹.

Na verdade, à primeira vista, nada parece impedir que nos contentemos com a apreensão das diversas faces de um único Pessoa, tomando-as como devem ser tomadas, quer dizer, como *poemas* e não como *poetas*. Em suma, não teríamos que entrar no próprio *jogo* de Pessoa, emprestando aos diversos mundos poéticos subscritos por *Caeiro, Reis, Campos*, esse género de *autonomia poética* que o seu irónico criador lhes atribuiu. Bastar-nos-ia, pois, tratar cada um desses *poetas* como é hábito tratar as *fases* ou *maneiras* diferentes, tantas vezes inconciliáveis, de muitos *poetas* que nunca pretenderam ser *vários*¹⁰⁰.

Se procedêssemos de tal maneira, nos adverte o próprio Eduardo Lourenço, estaria perdido o “sentido global da aventura criadora de Pessoa”, algo que mesmo as três perspectivas críticas às quais fez referência reconhecem, cada uma à sua maneira: a despeito da ideal autonomia que lhes foi conferida pelo escritor, as manifestações heteronímicas não se desconectam por completo umas das outras precisamente porque ele as dispôs em conjunto¹⁰¹.

O crítico sugere que se tome caminho semelhante em relação às inúmeras autoexplicações fornecidas por Pessoa, sobretudo a da “gênese” dos heterônimos tal como descrita a Casais Monteiro: não deve ser aceita ingenuamente como *verdade* ou *fato*, tampouco descartada em vista de sua natureza *suspeita* ou mesmo *falaciosa*, mas sim assimilada como representação do “relevo mitológico” com que o escritor imaginou essas figuras, sob pena de abolirmos “a entrada no reino da compreensão heteronímica”:

É no espaço [dessa carta] que é possível ler e colher a *espessura* e a *densidade* quase palpáveis, não só de cada afloramento

⁹⁹ Ibid., p. 27.

¹⁰⁰ Ibid., p. 29.

¹⁰¹ Ibid., p. 30.

heteronímico, como as das relações recíprocas e as de todos com o *centro* aparentemente misterioso de onde surgem. Sem a aceitação voluntária e ingénua dessa narrativa mítica, a possibilidade de apreender e compreender em detalhe o sentido da ruptura que ela celebra, seria aleatória. As “explicações” de Pessoa não nos dizem por que razão Caeiro ou Campos (os poemas) *são o que são, e como são* – o que só o processo concreto do seu surgimento *literário* elucida – mas descrevem como só um criador o pode fazer, o espaço e a função das concreções poéticas imaginárias que cada um é. [...] ¹⁰²

A “gênese”, portanto, constitui mais um capítulo da criação poética, e não um dado externo a ela. No capítulo 7, ao analisarmos esta carta a Casais Monteiro, veremos a questão mais de perto.

A perspectiva de Eduardo Lourenço, em síntese, propõe que compreendamos os heterônimos como metonímia dos poemas que lhes foram atribuídos pelo Poeta, isto é, Pessoa-autor empírico, e não como indicação de autoria efetiva, fonte, origem, de que emanam aqueles textos – “origem” que, no entanto, se deve aceitar do ponto de vista ficcional, para que se tenha efetivo acesso à obra, por assim dizer.

Sem desconsiderar tal pressuposto, José Gil propõe abordagem distinta, baseada na tentativa de esclarecer o estatuto ontológico de um heterônimo. Para tanto, esforça-se por estabelecer um critério de heteronímia a partir de textos diversos de Pessoa, em proveito da diversidade de ângulos analíticos que tal procedimento proporciona.

Em um primeiro momento, a definição de heterônimo que se lê na “Tábua bibliográfica” – “uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” – provoca um questionamento de ordem enunciativa: em quê, precisamente, se pode distinguir uma figura como “Caeiro” de Fernando Pessoa, autor empírico, e do “Fernando Pessoa” designado por ortônimo?

O raciocínio de Gil se fundamenta na ideia de que a clivagem é um movimento intrínseco à expressão linguística e, por conseguinte, à criação poética: “a ruptura efectuada por cada devir-heterónimo testemunha a não-casualidade absoluta da arte: não sou ‘eu’ que faço o poema, mas um outro, separado de

¹⁰² Ibid., p. 30.

mim”¹⁰³; portanto, a “despersonalização dramática” referida por Pessoa consiste não na desmontagem de um “eu” exterior à linguagem, mas sim na sua incessante construção na esfera da língua, o que justificaria afirmar que “toda a poesia é, na sua latência, e independentemente da sua expressão particular num outro poeta, heteronímica”¹⁰⁴.

Em um segundo momento, o crítico analisa especificamente a associação feita por Pessoa entre heteronímia e drama, pesando a distinção entre um heterônimo e uma personagem teatral, sobretudo quanto ao gesto de imaginar a criação de Hamlet por Shakespeare como “simples personagem, sem drama”:

A heteronímia é um drama “em gente”, em que as pessoas substituem os actos. Os “actos”, quer dizer, a acção em cena, os gestos, as atitudes – nada disto é representado já num palco, mas decorre dentro da personagem, que não age. Por outras palavras, o heterónimo possui algo mais do que a personagem de teatro, algo que substitui a acção desta última, algo que faz dele uma pessoa dramática, mas sem acção. Ora, é a acção (teatral) que constitui toda a especificidade do drama cénico. É preciso, portanto, que esse “algo mais” que o heterónimo possui seja um substituto da acção, conservando, no entanto, todo o poder dramático desta última¹⁰⁵.

Vê-se que o crítico entende a concepção pessoana de “poesia dramática” como um modo específico de trabalhar a matéria poética, e não como aspiração à forma dramática propriamente dita, também praticada pelo autor, ainda que sob a rubrica “teatro estático”. Para Gil, embora não disponham de acção¹⁰⁶, os textos da espécie de *O marinheiro* comportam a dimensão da cena, na medida em que circunscrevem personagens que se falam umas às outras em um dado espaço, o que não ocorre nos poemas heterônimos.

¹⁰³ José Gil. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 196.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 230; 227. Tal concepção, também discutida no primeiro capítulo desta dissertação, dialoga com as ideias desenvolvidas por Benveniste quanto ao modo de funcionamento dos pronomes pessoais, em *Problemas de linguística geral I*: admite-se a existência de um “eu” apenas em relação a um “tu”, o que tem por consequência uma constante alternância de referentes. O mesmo pressuposto embasa algumas das reflexões feitas por Leyla Perrone-Moisés em *Fernando Pessoa, Aquém do eu, além do outro* (São Paulo: Martins Fontes, 1982).

¹⁰⁵ Ibid., p. 210-211.

¹⁰⁶ Faz-se necessário, porém, precisar melhor o termo em relação aos textos dramatúrgicos de Pessoa, sobretudo *O marinheiro*, o que faremos no capítulo 6.

Todavia, mais do que marcar as evidentes distinções entre a “dramaturgia heteronímica” (expressão empregada por ele) e aquela “externamente tal” (expressão de Pessoa), interessa a Gil explorar os efeitos da substituição da ação enquanto produção de acontecimentos cênicos pelo “valor de ação” que a produção de maneiras diversas de sentir adquire, o que implica compreender a maneira pela qual Pessoa se apropria de elementos do universo teatral e os transpõe para o poético.

Essa dinâmica é também o que, segundo propõe José Gil, distingue a heteronímia de outras experiências de “outramento”, assimilação consciente da dramaticidade intrínseca ao processo de escrita: “o heterónimo, resultado de um devir-outro, possui, por seu turno, a propriedade de devir-outro”¹⁰⁷. Assim, subjacente à intertextualidade por vezes observada na poesia de Pessoa, põe-se em funcionamento uma lógica de proliferação heteronímica que gera inúmeras ramificações, em que cada heterónimo se converte em produtor de multiplicidades e, em certo sentido, de outros heterónimos: “[...] encontramos em toda a parte, em todos os heterónimos, [...] vestígios (versos, ritmos, temas, estilos) de todos os outros heterónimos”¹⁰⁸ – mecanismo que baseou a “encenação intertextual” tramada por Seabra e que também já havia sido analisado por Teresa Rita Lopes na tese redigida em francês.

Em seu mais recente livro dedicado a Pessoa, José Gil retomou o problema, desta vez associando-o mais diretamente ao teatro, sobretudo em relação à forma como a personagem surge “encarnada” no palco. Para que a “transformação” se efetive, é preciso que o ator mantenha sua própria individualidade maleável o suficiente para que outro “eu” se manifeste a partir de seu corpo; mantém-se, no entanto, um grau mínimo de consciência: “[...] a consciência de que está ‘a representar’ acompanha, como uma sombra ou um eco, toda a acção da representação, não como uma consciência de si clara e distinta, mas como que incrustada na própria máscara adoptada”¹⁰⁹. Tal processo é ilustrado pelo crítico através de uma passagem do *Livro do desassossego*:

¹⁰⁷ Ibid., p. 221.

¹⁰⁸ Ibid., p. 224.

¹⁰⁹ José Gil. *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013, p. 84.

Fui mosca quando me comparei à mosca. Senti-me mosca quando supus que me o senti. E senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca. E o horror maior é que no mesmo tempo me senti eu. Sem querer, ergui os olhos para a direção do teto, não baixasse sobre mim uma régua suprema, a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca (LD, p. 314).

O trabalho do ator se assemelha ao complexo processo de diferenciação-espelhamento que se verifica na passagem acima, em que o essencial da comparação não se estabelece a partir das formas exteriores, materiais: “Para que pudesse sentir ‘uma alma à mosca’, foi necessário transformar a sua própria alma e ‘incliná-la’ [...] para se tornar uma mosca”. É decorrência desta transformação interna, conclui, que o narrador possa atribuir “o corpo da mosca ao seu próprio corpo virtual [...] e só indirectamente o seu corpo actual”, sendo apenas nessa medida que todo o processo de devir “implica a transformação do corpo actual e a criação de um corpo virtual intensivo que se lhe sobrepõe”¹¹⁰.

José Gil se beneficia da concretude desse primeiro ângulo de abordagem para esclarecer a forma clássica de funcionamento do processo, ou seja, a partir de um texto: aqui, não havendo um “outro” que se ofereça à percepção imediata, faz-se necessário que o ator o construa a partir dos indicativos textuais que compõem a personagem, isto é, através das palavras e frases que lhe são atribuídas pelo dramaturgo; assim, vão-se formando “unidades pontuais [...] ‘partes totais’ [...] de um corpo e de uma psique que se constituirão como autónomas e independentes”, processo que culmina na aquisição, pela personagem encarnada no/pelo ator, “de uma vida própria, de uma singularidade e de um estilo próprios e de um inconsciente único e separado”¹¹¹.

Conforme Gil observou, esse processo de individuação, de autonomização de um outro “eu” construído em/por si, conserva um traço mínimo de consciência: a individualidade à qual esse outro “eu” se sobrepõe jamais se apaga por completo; no entanto, toda a eficácia do processo de transformação depende desse *como se* ela se tivesse dissolvido:

¹¹⁰ Ibid., p. 85-6.

¹¹¹ Ibid., p. 90.

Se o espelhamento reflectisse forças que eu reconhecesse como minhas, não haveria diferença e, portanto, indiscernibilidade. [...] O espelhamento de forças tem uma dupla acção: reenvia forças em espelho e cria uma individualidade outra, fora de mim. Paradoxalmente, eu recebo o reflexo das minhas forças como vindo de um outro, não me apercebendo da captura que se operou¹¹².

Parece-nos, portanto, bastante produtiva a comparação traçada por José Gil entre os pares ator-personagem e poeta-heterônimo, inclusive por envolver sua percepção pelo espectador e pelo leitor: “As forças que encerram agem realmente e não simbolicamente. Criam presenças reais com intensidades reais como as de um actor vivo de um drama em actos”¹¹³.

3.

Pessoa refere que o mecanismo da heteronímia baseia-se na despersonalização dramática. Vimos que esse processo, nos termos em que é descrito quanto aos “graus de lirismo”, implica que o poeta se entregue a “sentimentos variáveis”, formando diferentes “grupos de estados de alma”, antes imaginados do que sentidos de fato, os quais o levam à aquisição de diferentes estilos, em seguida convertidos em personagens distintos entre si, outros poetas que não se confundem, por sua vez, com o “poeta na sua pessoa viva”. Detenhamo-nos nesta última expressão.

Na “Explicação de um livro”, a propósito da publicação de *Mensagem* no ano anterior, Pessoa define o indivíduo, ao lado da Nação e da Humanidade, como uma das únicas três realidades sociais – “Tudo mais é fictício” –, afirmação que justifica assim: “O indivíduo é a realidade suprema porque tem um contorno material e mental – é um corpo vivo e uma alma viva” (OPr, 70-1). Nesse sentido, o de estabelecer um ponto de referência concreto, é que se compreendem suas alusões ao “autor humano” ou ao “poeta na sua pessoa viva” – inclusive ao relativizar a “realidade” deste ser, a exemplo das referências a “o autor real (ou porventura

¹¹² Ibid., p. 88-9.

¹¹³ Ibid., p. 79.

aparente, porque não sabemos o que seja a realidade)” ou então “na minha pessoa própria, e aparentemente real com que vivo social e objetivamente” (OPr, p. 82; 87); vê-se que em ambas se mantém intacta a indicação a um ser humano em particular e que participa da vida social.

Para que os heterônimos ganhem consistência, isto é, sejam tanto mais credíveis quanto palpáveis, Pessoa empenha-se em garantir ao leitor o esvaziamento de personalidade do autor empírico. Assim é que, para citar apenas um exemplo, lê-se no já referido prefácio a *Aspectos*:

É, não sei se um privilégio se uma doença, a constituição mental que a produz [a obra completa]. O certo, porém, é que o autor destas linhas – não sei bem se o autor destes livros – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos (OPr, p. 82).

Mas por que ele precisa recorrer a essa espécie de discurso? A aproximação feita por Pessoa entre poesia lírica e poesia dramática, quanto aos procedimentos de composição, desmonta um tabu: se consideramos lícito não confundir as personagens de um drama ou de um romance com o autor destes, por que seria diferente com um poema? Se há inúmeras mediações inerentes ao processo de escrita, impossibilitando a expressão ou transferência direta de quaisquer sentimentos, opiniões e pensamentos do autor para o texto, por que insistir em noções como a de “sinceridade”?

Sabe-se que a ideia de que um poema lírico se caracteriza pela expressão de um “eu” coincidente ao do autor empírico remonta ao Romantismo, que valorizou a continuidade entre vida e obra e, conseqüentemente, a “sinceridade” do poeta; também é sabido que essa noção, tanto quanto a de coerência, foi amplamente combatida por Pessoa: “Só quando uma humanidade livre dos preconceitos de sinceridade e coerência tiver acostumado as suas sensações a viverem independentemente, se poderá conseguir qualquer coisa de beleza, elegância e serenidade na vida” (OPr, p. 582).

No contexto da poesia lírica, Pessoa rejeita a noção de “sinceridade” através da elaboração de personagens. No entanto, para conferir a seus heterônimos-

poetas um estatuto tão elaborado quanto as personagens de um drama ou de um romance, ou seja, distinto das simples “figuras” que se encontram em poemas líricos alheios ao imaginário romântico¹¹⁴, seu autor tem de reproduzir os pressupostos que combatia: Caeiro, detentor de uma filosofia de vida alegadamente simples, era um homem bucólico; Reis, apreciador das formas clássicas, era monárquico; Campos, autor de versos febris, era um homem de temperamento intenso. Caso Pessoa invertesse-lhes o perfil, teriam essas personagens suscitado tamanho efeito de realidade, praticamente convertendo-se em autoras efetivas dos textos a elas atribuídos?¹¹⁵

Temos aqui um cenário curioso: para fugir a qualquer espécie de determinismo na leitura de sua obra, que permita reduzir esta à sua própria vida, Pessoa elabora um sofisticado esquema de dissolução do autor empírico em diferentes personagens, às quais delega a função autoral; no entanto, para colocar esse sistema em funcionamento, é preciso desenhá-lo em conformidade ao esquema rejeitado a princípio: os poemas são atribuídos a personagens fictícias cujo posterior retrato biográfico (que no caso de Campos é enriquecido por frequentes e polêmicas intervenções em veículos de imprensa) suscita a ideia de continuidade entre obra e vida – e assim é que se torna possível advogar a “sinceridade” da obra Caeiro-Reis-Campos em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, pois essa categoria, tal como ele a concebe, é de natureza sobretudo ficcional, sendo, portanto, aplicável apenas aos heterônimos, seres de ficção.

Todo esse expediente se sustenta, como se vê, na desapareição do autor por trás de suas personagens, de forma que não tenhamos acesso a nenhum de seus

¹¹⁴ Wolfgang Kayser, por exemplo, recorre à nomenclatura *Rollengedichte* (poemas-monólogos ou poemas monologados) para se referir aos textos que direcionam o discurso lírico a uma determinada figura, distinta do “eu empírico”, em geral assimilável pelo título: “Lied der Toten” (Novalis), “The Maid’s Lament” (Walter Savage Landor), “Hymn of Pan” (Shelley), “Le vin de l’assassin” e “Le vin des amants” (Baudelaire), “Palavras dum certo Morto” (Antero de Quental). Cf. *Análise e interpretação da obra literária*: (introdução à ciência da literatura). 6ª ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976, p. 201.

¹¹⁵ Esta é uma reflexão afim àquela desenvolvida por Caio Gagliardi no último capítulo de sua tese de doutorado: “Depõe-se um rei: a paternidade do poema”. In: *Fernando Pessoa ou Do interseccionismo*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 282-302. Já com o foco detido sobre a noção de autoria, o mesmo pesquisador retoma a questão em seu artigo “O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões” (*Estudos Avançados*, São Paulo, v.24, n.69, p.285-99, 2010).

sentimentos e pensamentos. Embora Pessoa recorra a esse processo de forma sistemática, radicalizando-o e dele extraindo implicações até então imprevistas, não estamos muito distantes dos termos em que o conceito de “eu-lírico” foi empregado pela primeira vez, por Margarete Susman, em *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* [A essência da moderna lírica alemã – 1910], no qual se promove uma aproximação deste “eu” à personagem dramática:

O eu-lírico [...] não é um eu no sentido real-empírico, mas sim *impressão, formalização* de um eu. [...] Não existe um eu factual, mas sim construído, e que, como o próprio objeto artístico, conserva-se plenamente distinto de seu conteúdo interior comum ou individual, de seu puro caráter formal. O poeta encontra esse eu não em si, mas, de maneira semelhante à figura falante e atuante de um drama, ele deve também construir primeiro o eu-lírico a partir do real¹¹⁶.

Aqui já se encontra formulada a ideia de que o “eu” corresponde antes a uma construção linguística do que a uma instância exterior à língua, corporificada no ser. Se assim for, isso a que comumente se chama “personalidade individual”, traduzida pela expressão “eu”, é apenas ficção, efeito de linguagem. O que a heteronímia proporciona é o esclarecimento da condição artificial de qualquer “eu”, sempre por construir. Desta forma, também não há um “eu empírico” efetivamente a apagar ou dissolver, o que termina por relativizar também a afirmação de Pessoa de que “o mau dramaturgo é o que se revela”: não se pode ter acesso a essa espécie de “revelação” porque não há o que esconder. Em última instância, o “eu” não existe; logo, mau escritor seria não quem revelasse sua própria personalidade, pretensamente una e estável, mas quem se esforçasse por o fazer.

Assim, as categorias “poeta dramático” e “dramaturgo”, evocadas por Pessoa em relação ao conjunto de sua obra, não devem ser esvaziadas de sentido em vista de suas produções dramatúrgicas em sentido estrito – também estas, no entanto, merecem uma observação mais atenta, que vá além de sua

¹¹⁶ Margarete Susman. “Ichform und Symbol” [Forma do eu e símbolo]. In: *Texte vom Barock bis zur Gegenwart* [Textos do Barroco ao presente]. Organização de Ludwig Völker. Stuttgart: Reclam, 1990, p. 292.

desqualificação, em decorrência do apego a formas de realização dramática que as peças reunidas em *Teatro do êxtase* não reproduzem.

II

DO DRAMA AO TEATRO (E VICE-VERSA)

CAPÍTULO 4

PESSOA E A “DETEATRIZAÇÃO”: O LUGAR DO “DRAMA ESTÁTICO”

Na fortuna crítica de *O marinheiro*, convencionou-se aproximá-lo ao drama simbolista, particularmente aquele imaginado e produzido por Maurice Maeterlinck. Assim, seja para encampar essa relação, seja para negá-la, o que é mais raro, o Simbolismo francês converteu-se em referência incontornável na abordagem deste drama e, por consequência, de uma parcela expressiva daqueles deixados inconclusos pelo autor, inclusive as demais quatro peças que formam a coletânea *Teatro do êxtase*.

A respeito do primeiro caso, a obra de Teresa Rita Lopes¹¹⁷ permanece ainda a principal referência, em vista do cuidado com que estabelece a ligação do escritor com o drama simbolista, sem que se demarquem influências redutoras, e também pela profundidade com que percorre o tema, analisando concepções estéticas defendidas pelos intelectuais do *fin de siècle*. Quanto ao segundo, uma abordagem representativa é “*O Marinheiro: uma charada esotérica?*”, de Antonio Tabucchi, que, neste curto ensaio, é responsável por uma ousada interpretação da peça: baseando-se não apenas, porém sobretudo, em “juízos pouco lisonjeiros” do português para com o dramaturgo belga, o autor defende a hipótese de que o significado profundo do drama residiria no recurso à peça dentro da peça [*play within the play*], expediente de que Shakespeare se serviu com frequência para “traduzir, no plano do teatro (uma ficção), a ficção da vida (um teatro)”¹¹⁸.

Ainda que aproximar abordagens críticas tão distintas resulte num diálogo desigual – o trabalho de Teresa Rita Lopes resulta de uma extensa tese de doutorado, enquanto o de Antonio Tabucchi compreende um curto capítulo em um livro de ensaios –, o paralelo aqui traçado tem por objetivo indicar que a análise do crítico italiano, embora bastante perspicaz, tem como ponto frágil precisamente a estratégia escolhida para lidar com o lugar-comum da analogia com o Simbolismo: não se trata, por certo, de pontuar o quanto Pessoa é ou não devedor de

¹¹⁷ Teresa Rita Lopes. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2^a ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.

¹¹⁸ Antonio Tabucchi. “*O Marinheiro: uma charada esotérica?*”. In: *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de António Mateus Vilhena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 90.

Maeterlinck, como se houvesse uma hierarquia a seguir e respeitar, mas sim de compreender em que medida se dá o diálogo do primeiro com o segundo. Isso porque Fernando Pessoa era um escritor atento ao fato de que não se pode criar a partir do vazio: no campo artístico, todos sempre se inserem em uma tradição, quer para reafirmá-la, quer para negá-la. Nesse sentido é que se podem ler como algo mais do que mera afronta as assertivas a seguir, que redigiu em inglês, possivelmente em 1916, e cuja autoria é de atribuição incerta¹¹⁹:

Sensationism began with the friendship between Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro [...] nearest to the symbolists. [...] || Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which renders us almost breathless. Of his static Drama "The Sailor" a reader once said: "It makes the exterior world quite unreal", and it does. No more remote thing exists in literature. Maeterlinck's best nebulosity and subtlety is coarse and carnal by comparison (SOI, p. 215-6)¹²⁰.

Ainda no âmbito de reflexões familiares ao Sensacionismo, autêntico movimento literário de um homem só, pois imaginado, formulado, instaurado e defendido quase que apenas por Pessoa (sobretudo entre 1913 e 1916), pode-se ler também um texto, igualmente sem atribuição de autoria, que muito se aproxima da forma de manifesto, postulando quais ideais estéticos o Sensacionismo aceita, bem como aqueles que rejeita, do Classicismo, do Romantismo e do Simbolismo:

Do Simbolismo rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema

¹¹⁹ Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho atribuem-nas a Álvaro de Campos (PIAI, p. 140), enquanto Richard Zenith confere sua autoria a Thomas Crosse (SP, p. 77). Em recente edição que preparou do mesmo texto, cujo original já não existe no espólio do escritor, Jerónimo Pizarro relembra que, ao ser publicado pela primeira vez, na revista *Tricórnio*, em 1952, indicava-se não haver "título ou firma de autor" no datiloscrito (SOI, p. 215).

¹²⁰ Eis a mesma passagem na tradução de Thomas Kim: "O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro [...] mais próximos dos simbolistas. [...] || Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; a sua força reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa com a respiração suspensa. Do seu drama estático, *O Marinheiro*, disse uma vez um leitor: "Torna o mundo exterior inteiramente irreal" e, de facto, assim é. Nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e sutileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação" (PIAI, 148-9).

estético. [...] || Do Simbolismo aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la¹²¹.

Com o Sensacionismo, Pessoa busca a criação de um movimento de vanguarda cujo traço distintivo seria o de tolerar uma ampla variedade de estéticas. Por isso, assumir tantas referências díspares significa, a um só tempo, abraçar todas e nenhuma, já que em mais de um aspecto elas se excluem mutuamente¹²². Em todo caso, a expressão “drama estático” remonta às teorizações propostas por Maeterlinck, que, em “Le tragique quotidien” (1896), associa a expressão “teatro estático” às tragédias de Ésquilo, realçando a imobilidade subjacente a estas peças, passível de ser identificada também em textos dramáticos de Sófocles e no *Hamlet* de Shakespeare¹²³.

Na opinião do autor belga, ainda que haja uma intriga a sustentar o desenvolvimento daquelas peças, o que lhes determinaria o alcance dramático era a capacidade de destacar “a existência duma alma em si mesma, no meio duma imensidade sempre ativa”¹²⁴. Não se tratava de trazer para o palco momentos excepcionais ou violentos da existência, senão que de focalizar, simplesmente, a existência, sem quaisquer atributos. Assim é que a personagem Hamlet lhe agradava mais do que Otelo, visto que, estando ambas às voltas com eventos motivados pela desmesura de paixões (num caso, a vingança; noutro, o ciúme), o príncipe da Dinamarca por vezes se deixa levar pela atitude contemplativa e reflexiva diante da vida. De acordo com Maeterlinck, então, o sujeito atinge as fibras mais profundas da existência não quando se atira aos punhais, mas sim quando se entrega a instantes de repouso.

Frequentemente aponta-se para o fato de que a coexistência entre ação e imobilidade nas peças a que este dramaturgo recorre em suas teorizações nos leva

¹²¹ Ibidem, p. 190.

¹²² Veja-se um dos fundamentos desta escola: “Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente”(OPr., p. 434).

¹²³ Maurice Maeterlinck. “A tragédia quotidiana”. In: *O tesouro dos humildes*. Tradução de Maria José Sette Ribas. São Paulo: O Pensamento, 1945, p. 126-8.

¹²⁴ Ibidem, p. 121.

ao caráter paradoxal da própria definição “drama estático”, pois, em grego, a palavra “drama” significa “ação”. Todavia, como bem observou Peter Szondi¹²⁵, uma vez que, na perspectiva estética daquele autor, importava sublinhar o que havia de trágico na existência cotidiana, mesmo a noção de “drama” tem seu estatuto em parte modificado: ao contrário do que sucedia nas tragédias da Antiguidade Clássica, em que o herói via-se obrigado a defrontar o destino, nos primeiros dramas de Maeterlinck é focalizada a impotência do Homem diante deste, inevitável e incontornável: a morte. Reduzida a ação ao mínimo, não é esta quem se coloca no centro desses dramas, mas sim a situação. Assim, o diálogo deixa de mover uma ação e passa a comentá-la.

Verifica-se, ali, um expresse desvio da tradição dramática, na medida em que se opera um profundo questionamento do princípio fundamental do drama clássico: esvaziando a ação, a representação dialógica não mais se dá no sentido de troca de informações, antes servindo de comentário à situação posta em cena. Não estamos muito distantes, pois, da forma como Fernando Pessoa concebeu a questão, em manuscrito cuja data provável situa-se em 1914:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PETCL, p. 112)

O trecho mereceu duas transcrições mais recentes, as quais propõem soluções de leitura que divergem da que vai acima, há mais tempo em circulação, pelo que convém determo-nos em tais pormenores por um instante. A primeira deve-se a Richard Zenith (OE, p. 31); a segunda, a Claudia Fischer, em colaboração

¹²⁵ Peter Szondi. *Teoria do drama moderno [1850-1950]*. 2ª ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 61.

com Patricio Ferrari¹²⁶. No quadro comparativo a seguir, assinalam-se as divergências em negrito.

	Lind e Coelho	Zenith	Fischer e Ferrari
2ª linha	“onde as figuras não só não agem”	“onde as figuras (postadas) não só não agem”	“onde as figuras (portanto) não só não agem”
4ª e 5ª linha	“onde não há conflito nem perfeito enredo”	“onde não há conflito nem propriamente enredo”	“onde não ha conflito nem propriamente enredo”
5ª e 6ª linha	“Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é”	“Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é”	“Creio que o é porque creio que o theatro transcende o /theatro/ meramente dynamico e que o essencial do theatro é”
6 e 7ª linha	“não a ação nem a progressão e consequência da ação”	“não a acção nem a proposta e consequência da acção”	“não é acção nem a progressão e consequencia da acção”
7ª à 9ª linha	“mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...)”	“mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações através... ”	“mas, mais abrangentemente, a revelação das almas atravez das palavras trocadas ou a criação de situações atravez □.”
9ª à 11ª linha	“Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.”	“Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia meramente de alma, sem janelas ou portas para a realidade.”	“Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inercia meramente de alma, sem janellas ou portas para a realidade.”

¹²⁶ Claudia J. Fischer. Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos*. Providence, n. 1, p. 11, 2012.

Vê-se que as discrepâncias são sutis, mas significativas. Limitemo-nos a comentar a terceira delas, aquela que introduz maior alteração de sentido: dissolve-se a noção de um teatro de tendência “lírica” em favor de um que lhe transcenda o caráter apenas dinâmico, o que acentuaria a natureza estática desta modalidade teatral. Esta qualidade é também reforçada pela leitura de Zenith, ao optar por figuras “postadas”, o que pressupõe imobilidade (recorde-se que o vocábulo grego *stásis*, do qual derivam o adjetivo “estático” e o substantivo “estase” – aliás parônimo de “êxtase”, o que possivelmente não escapou a Pessoa –, tanto pode designar a condição de estar de pé quanto o ato de deter-se, ficar parado, imóvel).

Subintitulado “drama estático em um quadro”, *O marinheiro* insere-se no âmbito desta espécie de teatro pensada por Pessoa. Conforme indica Claudia Fischer, a expressão confunde-se, em diversas listas de obras dramáticas no espólio do escritor, com a denominação “Teatro d’êxtase”, projeto do qual a peça publicada em *Orpheu* seria apenas a primeira de muitas¹²⁷.

No que diz respeito à tragédia grega, o estatismo corresponde menos a uma interpretação incutida por Maeterlinck do que a uma verificação de cunho histórico, na medida em que, nos seus primórdios, a tragédia era proclamada por um único ator (o protagonista), em posição estática¹²⁸.

Quanto ao *Hamlet*, tal qualificação é mais discutível, não obstante tenha sido fator crucial para que se tornasse referência indispensável ao imaginário simbolista. Mallarmé, por exemplo, tem a peça em alta conta não apenas por considerá-la “um ponto culminante do teatro”, mas também porque a julga ser, “na obra de Shakespeare, transitória entre a velha ação múltipla e o Monólogo ou o drama com o Si, futuro”¹²⁹. Esse entendimento do texto pressupõe que os solilóquios do protagonista sejam abstraídos da trama, da intriga, o que está na

¹²⁷ Claudia J. Fischer. Op. cit., p. 9.

¹²⁸ Cf. Yves Stalloni. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001, p. 43. Na sequência, o autor assinala que princípio similar guiaria Racine a extrema simplicidade da ação, observável numa peça como *Berenice*, que apresenta uma única didascália: “Ela senta-se”.

¹²⁹ Stéphane Mallarmé. *Rabiscado no teatro*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 151. Publicação original: “Hamlet et Fortinbras”. *Revue Blanche*, nº 75, 15 de Julho de 1896.

base do imediato seguimento do trecho em questão, no qual se concebe o “herói” como alheio a seus “comparsas”: “ele passeia, não mais, lendo no livro de si mesmo, elevado e vivo Signo”.

Nos textos que Mallarmé escreveu em torno de tópicos dramático-teatrais, é frequente que desenvolva não reflexões a propósito do teatro que vigorava, mas sim que, no tom e sintaxe familiares a seus demais textos de criação, poéticos ou em prosa, elabore arquétipos para a apreensão deste, ou seja, determinados critérios que visem a juízo amplo acerca da arte dramática¹³⁰. Algo semelhante ocorre com Maeterlinck: a ideia de que Hamlet se nega a agir, entregando-se à contemplação, diz muito mais a respeito dos anseios estéticos do dramaturgo belga – aceitos por seus pares – do que sobre a obra de Shakespeare. De fato, o conceito de que tal personagem representaria a recusa da ação dramática, refreando o encadear de situações, configura antes uma descrição ideal da peça do que uma interpretação baseada em seus meios de funcionamento. Vejamos sob qual aspecto.

No Ato I, Cena 2, em sua primeira aparição, ainda junto à comitiva real, Hamlet é figurado como um homem enlutado e introspectivo, embora de língua ferina, insatisfeito com a recente união da mãe ao tio apenas um mês após a morte de seu pai. Ao ver-se sozinho em cena, enuncia o único solilóquio do texto que efetivamente flerta com a possibilidade de suicídio:

Ah, que esta carne tão, tão sólida se fundira,
Coara e escorrera líquida como orvalho,
Ou que o Intemporal não houvera fixado
Um cânone contra matarmo-nos. Meu Deus!
Que cansados, duros, gafos e inúteis
Me parecem todos os usos deste mundo!¹³¹

Aqui, o estado de espírito do príncipe corresponde à situação de partida: melancólico, incapaz de agir, em conflito consigo mesmo. O seguimento da cena, no

¹³⁰ Veja-se, assim, a seguinte passagem: “[...] uma obra dramática mostra a sucessão das exterioridades do ato sem que nenhum momento mantenha qualquer realidade e sem que se passe, afinal de contas, nada”. Ibidem, p. 21.

¹³¹ William Shakespeare. *Hamlet*. Tradução de António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 25. No original, versos 128-133. In: William Shakespeare. *The Complete Works*. Edição de Peter Alexander. Londres/ Glasgow: Collins, 1966, p. 1032.

entanto, já anuncia a mudança: voltam ao palco os protagonistas da sequência inicial do texto, Horácio e os sentinelas Marcelo e Bernardo, que lhe darão notícia do aparecimento do fantasma do Rei Hamlet na noite anterior. A partir de então, passam a germinar as forças que colocam a peça em movimento, semeadas na abertura: Hamlet não descansará enquanto não for levado à presença do Fantasma, para que escute o que tem a dizer e calara diante de seus companheiros.

Da consumação do diálogo com o Fantasma, na Cena 5 do mesmo ato, ao desfecho trágico, Hamlet já não dará sinais de abatimento ou apatia, exceto quando em referência ao passado recente – como nas palavras que dirige a Rosencrantz e Guildenstern no Ato II, Cena 2, para testar-lhes a confiança¹³² – ou, sobretudo, quando se ajustam a um dos muitos estratagemas de que lançará mão no decorrer da peça, em cuja primeira metade busca apurar se Cláudio é responsável pela morte do rei anterior. Esse é o caso do solilóquio mais famoso do texto (e porventura da dramaturgia ocidental), principiado pelas palavras “Ser ou não ser”, no Ato III, Cena 1.

Nesta cena, pouco antes de sua entrada, ficamos a saber que o príncipe fora chamado àquela sala por um ardil de Cláudio e Polônio¹³³, pelo que se torna lícito perguntarmos por que motivo Hamlet, empenhado na solução de um mistério e ciente de que está sendo constantemente vigiado (o que expôs a Rosencrantz e Guildenstern na cena já referida), tornaria a insinuar o suicídio em decorrência da melancolia. Por que, afinal, evocaria a morte como “Esse país não descoberto de cujo término/ Viajante nenhum retorna”¹³⁴, sendo que ele mesmo já havia visto e dialogado com o Fantasma de seu falecido pai?

É bastante provável que Hamlet saiba não estar a sós ali, o que confere endereço certo às palavras que enuncia: o “Ser ou não ser” não constitui digressão em torno do suicídio, suspendendo a ação de forma momentânea; bem ao

¹³² “Perdi nos últimos tempos, por que razão não sei, toda a minha alegria; abandonei todo o tipo de exercício, e, com efeito, qualquer coisa me turva de tal modo a disposição que esta excelente moldura, a terra, me parece um promontório estéril [...]”. Ed. cit., p. 67; no original, linhas 295-300, ed. cit., p. 1043.

¹³³ Diz o Rei Cláudio à Rainha Gertrudes: “[...] por vias cruzadas, mandámos chamar Hamlet/ Para que possa aqui, como por acaso,/ Enfrentar Ofélia./ O pai dela e eu, espias legítimos,/ Vamos ocultar-nos para, vendo sem ser vistos,/ Poder desse encontro abertamente ajuizar [...]”. Ed. Cit., p. 79; no original, versos 29-34, ed. cit., p. 1046.

¹³⁴ Ed. cit., p. 81; no original, versos 79-80, ed. cit., p. 1047.

contrário, insere-se na manobra hamletiana de simular loucura e inércia perante os demais, sobretudo o Rei e Polônio, o que lhe permitirá verificar, mediante toda uma cadeia de intrigas, se a aparição com a qual interagira é “espírito salubre ou trasgo maldito”¹³⁵, ou seja, se a informação da culpa de Cláudio provém de eventos concretos ou de artifício diabólico.

Uma personagem, enfim, que leva adiante uma série de recursos para, primeiro, expor a culpa do atual rei na morte do antecessor, e, depois, para consumir a vingança em honra do assassinado, contornando obstáculos que a dado momento inclusive tomam a forma de piratas, dificilmente se pode caracterizar como incapaz de agir, tampouco como símbolo de estancamento da ação em uma peça alicerçada no princípio da progressão dramática.

A despeito desses fatores, Maeterlinck conceitua não apenas *Hamlet*, mas também *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth* e *Antonio e Cleópatra*, como “grandes poemas da humanidade” que, destituídos de atributos “cênicos”, não deveriam ser levados ao palco, onde perdem força em virtude da presença física do ator, esse “usurpador de nossos sonhos”¹³⁶. Teresa Rita Lopes, todavia, assinala que a atitude simbolista a favor da leitura em detrimento da encenação não se restringia aos adeptos daquela corrente, ao citar o exemplo do crítico teatral Bernard-Kakler em relação a uma montagem do *Doutor Fausto* de Marlowe, em 1892: “Uma tal obra, atualmente, produz muito mais efeito na leitura que na representação; e esta é igualmente nossa opinião quanto aos dramas de Shakespeare”; adiante, o crítico ainda acrescenta que a desvantagem de acompanhar *Macbeth* em cena é que as personagens se restringem às proporções que lhes são dadas pelos atores¹³⁷.

Também na esfera de língua inglesa, igualmente familiar a Pessoa, há toda uma tradição de autores que, como Coleridge, julgavam Shakespeare muito precioso para a vulgaridade do teatro e optavam por fruir suas peças apenas por

¹³⁵ Ato I, Cena 4. Ed. cit., p. 38; no original, verso 40, ed. cit., p. 1035.

¹³⁶ Maurice Maeterlinck. “Menus propos: le théâtre”. *La Jeune Belgique*, n. IX, setembro de 1890. Apud Teresa Rita Lopes. Op. cit., p. 5. A respeito desse tópico, também cf. Lara Biasoli Moller. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006, p. 94-7. Tese de doutorado.

¹³⁷ Ibidem.

intermédio do livro¹³⁸. Esse é um pressuposto partilhado pelo escritor português, que preza a “deteatrização” da obra shakespeariana¹³⁹.

De fato, a recusa à encenação, em geral, bem como o repúdio à presença física do ator, em particular, participam de um amplo conjunto de manifestações que se tornam mais frequentes no decorrer do século XIX. Em francês, *théâtre dans un fauteuil*, ou seja, “teatro numa poltrona”, é a expressão consagrada para designar o fenômeno no âmbito dramaturgico, extraída da obra de Musset (*Spectacle dans un fauteuil*, de 1832), e à qual recorre Jean-Pierre Ryngaert em seu estudo já referido¹⁴⁰; Martin Puchner, por sua vez, emprega o termo *closet drama*, habitual no universo de língua inglesa, que se poderia traduzir por “drama no armário”¹⁴¹.

Trata-se, em ambos, de assimilar peças que visem menos ao palco do que ao livro, deliberadamente posicionadas na contramão dos parâmetros cênicos hegemônicos em dado período. Ryngaert dá como exemplo dessa categoria de textos, aos quais se costuma tachar de “irrepresentáveis”, aqueles de larga extensão, estrutura complexa e por vezes não linear, com número abundante de personagens, repetidas trocas de cenário ou escritas em “estilo poético”, fazendo notar, entretanto, que essas obras, “nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes”¹⁴².

¹³⁸ Martin Puchner. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002, p. 66. O autor reenvia o leitor interessado em aprofundar o tópico para: Jane Ruth Heller. *Coleridge, Lamb, Hazlitt, and the Reader of Drama*. Columbia: University of Missouri Press, 1990.

¹³⁹ Pessoa emprega o termo em carta a Jaime Cortesão, datada de 22 janeiro de 1913: “O terceiro parece-me que o encontro em Shakespeare, onde, por exemplo no caso das várias edições do *Hamlet*, nas constantes alterações, claramente estudadas e cautas, que, ao mesmo tempo que mais e mais deteatrizam (*sic*) a obra, mais a tornam ligada, e una.” (COR I, p. 76-7).

¹⁴⁰ Jean-Pierre Ryngaert. *Introdução à análise do teatro*. Ed. cit., p. 22.

¹⁴¹ Martin Puchner. “The Modernist Closet Drama”. In: Op. cit., p. 57-116. Outras expressões para designar essa espécie de texto são *Lesedrama*, “drama para leitura”, e *Buchdrama*, “drama em livro”, em alemão, assim como *teatro para leer*, em espanhol. Cf. verbete “Teatro numa poltrona”, in Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. 3ª ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 392-3.

¹⁴² Na sequência, lê-se: “A noção de teatro ‘para ler’ em razão de impossibilidade cênica não mais existe. Maurice Blanchot, Edmond Jabès, apesar de não serem considerados dramaturgos, foram recentemente alvo de belos espetáculos [...] O palco deixou de impor normas à escrita [...] qualquer escrita pode tornar-se pretexto de representação, a mais resistente ou imprevista não sendo a menos procurada”. In: Jean-Pierre Ryngaert. *Introdução à análise do teatro*. Ed. cit., p. 23.

A extensa análise a que Puchner se lança esmiúça as raízes desse aparente paradoxo: de matriz questionadora, os textos de tal espécie repudiam determinada forma de pensar e fazer o teatro, mas não abrem mão da teatralidade, ponto importante para a abordagem a ser proposta, no capítulo 6, das peças constantes em *Teatro do êxtase* e que, por isso, merece nossa atenção.

Um dos elementos que guiam a leitura de Puchner é a célebre passagem da correspondência de Mallarmé, em referência à sua *Hérodíade*, a princípio concebida como drama teatral e, depois, como poema: “absolutamente cênica, não possível no teatro, mas requerendo o teatro”¹⁴³. Para o estudioso norte-americano, é essa, talvez, a melhor formulação para a resistência ao teatro pelo *closet drama*, um misto de rejeição e dependência que é ilustrado pela “Cena”, única parcela do texto publicada pelo autor francês. Ali, há uma sequência de três gestos, pela protagonista, interrompidos tão logo se iniciam, perceptíveis não através de didascálias, mas sim por meio de sua codificação no diálogo; requer-se, assim, o teatro físico de gestos e corpos tocáveis, mas apenas para rejeitá-los¹⁴⁴. Saliente-se que, em *O marinheiro*, Pessoa emprega recurso semelhante, ao cifrar na fala da Segunda Veladora a suspensão de um gesto que suas companheiras ameaçam principiar: “Contemos contos umas às outras... [...] Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho...” (TE, p. 54; ênfase minha). Das sentenças que compõem o período, aliás, a única que se fecha com ponto final ao invés de reticências é precisamente aquela em destaque, o que lhe confere menos caráter sugestivo do que assertivo.

Puchner, por outro lado, não se limita a textos como esse de Mallarmé, que resistem à representação cênica ao minimizarem a ação, abordando, também, obras cuja exuberância conduzem a ação teatral a tamanho extremo que excedem os limites do teatro precisamente por serem demasiado teatrais. É esse o caso do

¹⁴³ Eis a citação original, em contexto: “Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers même, que j’adapte au drame.” Carta a Henri Cazalis, Junho de 1865. In: Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*. Vol. I. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998, p. 678.

¹⁴⁴ Martin Puchner. Op. cit., p. 60.

capítulo dramático do *Ulysses* de Joyce, “Circe”, em que o irlandês introduz livremente grande número de personagens sem ter preocupação alguma com suas entradas e saídas de cena, bem como prescreve súbitas mudanças de roupa e cenário que dificilmente poderiam obter efetivação técnica no palco¹⁴⁵.

As realizações dramáticas de Pessoa, seus esforços em “deteatrizar” o drama, se aproximam mais das de Mallarmé do que desta de Joyce, está claro, mas o exemplo é importante para que não nos deixemos pautar por juízos desabonadores em vista de textos que não se adequem a determinadas convenções do que deve constituir uma peça de teatro. Quanto às ideias de Pessoa relativamente à representação cênica, sintetizam-se em texto que escreveu em inglês, cuja data, 9 de março de 1914, permite aproximá-lo do período de gestação de *O marinheiro* e do projeto “Teatro d’êxtase”, estando um dos fragmentos que comporiam o drama *Salomé* manuscrito no verso de uma carta redigida no mesmo dia:

A base da representação é a falsidade. A arte do ator consiste em servir-se do drama do autor para mostrar por meio dele sua capacidade de interpretação. A peça é como uma barra onde o ator mostra as suas habilidades ginásticas. [...] || Todos adoramos um falsificador. É um sentimento muito humano e completamente instintivo. Todos adoramos a trapaça e a imitação. A representação une e intensifica, por meio do caráter material e vital das suas manifestações, todos os baixos instintos do instinto artístico – o instinto do enigma, o instinto do trapézio, o instinto da prostituta. É popular e apreciado por estas razões, ou antes, por esta razão (OPr, p. 282)¹⁴⁶.

São assertivas duras e que se ajustam ao panorama descrito até aqui: ao qualificar a atividade do ator como exibicionista – avaliação cujo traço mais brutal consiste em aproximá-la ao “instinto da prostituta” –, o trecho deixa entrever não apenas a preponderância do texto face à representação, que dela se serve apenas como “trapézio” ou “barra”, como também um ataque ao ilusionismo cênico, isto é, a competência da representação, cuja base é a “falsidade”, para espelhar o real.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 87-88, 99.

¹⁴⁶ Outra tradução do mesmo texto, a cargo de António Quadros, encontra-se em PEL, p. 78-9.

O último aspecto é o que distingue, afinal, a postura antiteatralista de Pessoa e outros autores das investidas antiteatrais mais típicas, centradas em ilações de ordem moralizante (as atrizes são prostitutas) ou em alegações de que o teatro constituiria ameaça à ordem social, por basear-se em mecanismos fraudulentos de construção artística (citem-se, por exemplo, as famosas críticas de Platão n' *A República* ou, séculos adiante, a *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, de Rousseau). Ainda que não se possam desvincular por completo as ideias de Pessoa expostas acima de nenhum desses dois traços, interessa pôr em evidência aquele terceiro pressuposto, que nas peças de *Teatro do êxtase* assume feições mais radicais, familiares ao universo de preocupações de Fernando Pessoa: questiona-se ali, sobretudo, o próprio estatuto do real, e não tanto a capacidade de o teatro espelhá-lo.

CAPÍTULO 5

VITORIANO BRAGA, NICOLAS EVREINOFF E AS IDEIAS TEATRAIS DE PESSOA

As ideias teatrais que Fernando Pessoa põe em funcionamento nos seus dramas pouco se assemelham àquelas cultivadas por seus contemporâneos em Portugal. Suas referências enquanto criador e pensador por vezes se voltam ao estrangeiro, sobretudo à tradição de língua inglesa: a noção de drama (ou teatro) estático¹⁴⁷, tal como a teoriza e pratica, mantém franco diálogo com o Simbolismo, em geral, e com Maeterlinck, em particular, mas remonta também ao período romântico inglês. Browning, Shelley, Swinburne e Tennyson, bem como Wilde e Yeats mais adiante, todos foram lidos e admirados por ele, cuja obra sustenta conexões em diversos níveis com a destes autores – no capítulo 2 desta dissertação, inclusive, já exploramos alguns dos vínculos entre Browning e Pessoa.

Nos termos em que foi descrita antes, seria possível aproximar, ainda, essa noção ao “drama lírico do *fin de siècle*”, forma como Peter Szondi se refere a uma tendência cujos principais expoentes teriam sido Hofmannsthal e Mallarmé, por ambos terem favorecido a composição de dramas cujo eixo desloca-se da cena para o imaginário, alcançando “sua realidade [*Wirklichkeit*] não no palco, mas sim na realidade da imaginação evocada através da linguagem”¹⁴⁸. Esse é o fundamento para que pondere não ser adequado determinar a qualidade dos diálogos em um drama desta espécie tendo em vista qualquer suposta eficácia cênica, ou seja, se estes se prestam a serem colocados em situação; mais apropriado, prossegue, seria interrogar-se se estes dramas são bem-sucedidos em construir uma situação cuja representação se dê no interior da própria linguagem: “O drama lírico não é poesia dialogada [*dialogisierte Lyrik*], mas sim teatro imaginário”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Recorde-se que, de acordo ao que se discutiu mais sistematicamente no capítulo 3, Pessoa não estabelece distinção clara entre “drama” e “teatro”: no fragmento teórico em que articula o conceito, emprega “teatro estático”; já em referência a *O marinheiro*, “drama estático” (veja-se o subtítulo da peça e também uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 4 de março de 1915, em COR I, p. 159)

¹⁴⁸ Peter Szondi. *Das lyrische drama des fin de siècle*. Organização de Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 59.

¹⁴⁹ Ibidem.

Esses são pressupostos que se avizinham da seguinte formulação de José Augusto Seabra, em referência a *O marinheiro*: “em lugar de uma ação, de um movimento de personagens em cena, é a própria linguagem que se dramatiza”¹⁵⁰. Mas se, para o estudioso português, a dramatização da linguagem responde à necessidade de lidar com um tipo de drama que concebe como destituído de ação, é outra a perspectiva adotada aqui: ao não se restringir o conceito de “ação” à ideia de movimento físico, gestual – cuja presença, no entanto, em alguma medida se verifica naquela peça, conforme já vimos –, torna-se possível captar uma utilização tênue, porém engenhosa, desta categoria de que os textos reunidos em *Teatro do êxtase* parecem prescindir. Veremos que, ali, não apenas a linguagem é reconsiderada como uma espécie de ação em si mesma, entrelaçando palavras e gestos, como também se constroem movimentos de progressão dramática, assentados em conflito e suspense, o que não torna esta categoria totalmente estranha àqueles textos, afinal.

Existem, ademais, na profusa tradição do Romantismo inglês, diversas amostras de “dramas líricos” firmados sob princípios similares, de que o *Prometheus Unbound* de Shelley talvez constitua o exemplo mais eloquente. Não por acaso, pois, Pessoa esboçou a composição, em inglês, de *Prometheus Revinctus*, réplica à obra célebre¹⁵¹.

Faz-se possível, também, situar a obra teatral de Pessoa em face de obras posteriores à conceituação do “teatro estático”, a exemplo do que fez Alfredo Rodríguez López-Vázquez no prólogo à sua tradução das peças a serem abordadas no próximo capítulo. Sem negar sua filiação ao drama simbolista, as aproxima de obras surgidas no princípio do decênio seguinte à Primeira Guerra Mundial: *R.U.R.*, de Karel Tchépek¹⁵²; *O senhor de Pigmalião*, de Jacinto Grau; *Seis personagens à*

¹⁵⁰ José Augusto Seabra. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Ed. cit., p. 28.

¹⁵¹ Cf. plano de obras exibido em PIAI, p. 88. O texto de Shelley ganhou há pouco sua primeira tradução para o português, parcialmente disponível em: Adriano Scandolara. *Shelley e a renovação da linguagem morta: traduzindo Prometheus Unbound*. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2013. Dissertação de mestrado.

¹⁵² Disponível em edição brasileira: *A fábrica de robôs*. Tradução de Vera Machac. São Paulo: Hedra, 2010.

procura de um autor, de Pirandello¹⁵³. A estes textos dramatúrgicos, acrescenta também o romance *Névoa*, de Miguel de Unamuno. Em comum, a desconfiança quanto a determinados meios de figurar o real e, por vezes, mesmo em relação ao próprio, concebido como produto de uma representação. No que se refere especificamente a Pessoa, o catedrático espanhol sustenta que os elementos representacionais evocativos da cotidianidade do real – diálogos, personagens, espaços, tempos – adquirem “una consistencia de ensoñación, de levedad, por medio de la cual se representa la ideologia mística de la Ilusión como única realidad del Mundo aparente”¹⁵⁴.

De fato, o binômio ilusão-realidade é central para a armação dos dramas de Pessoa, mas a leitura proposta por López-Vázquez é também fecunda por não reconhecer no inacabamento daquelas quatro peças o pretexto para qualificá-las como destituídas de interesse; bem ao contrário, não apenas reconhece sua pertinência no âmbito do teatro moderno e contemporâneo, como também, ao situá-las no horizonte de leituras do simbolismo, salienta-lhes o traço distintivo: “[...] una perplejidad cuyo objeto es la existencia misma [...] No es pues un teatro metafísico [...]; es un teatro a-metafísico, construído sobre los despojos del Ser que ha quedado reducido a una mera ilusión de realidad”¹⁵⁵.

O caso é que, à parte a amplitude de suas referências, refletidas em sua própria produção dramatúrgica, Pessoa projeta um extenso ensaio em torno do gênero dramático, que permaneceu inconcluso, cuja motivação é uma peça escrita por um de seus contemporâneos portugueses: *Octavio* (1916), de Vitoriano Braga (1888-1940). Não obstante tenha conquistado relativo reconhecimento em vida, o autor deve a este texto teórico a maior parte das menções que se têm feito ao seu nome, em vista da forma laudatória com que ali se evoca o seu drama: “notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem, [...]”

¹⁵³ Já na segunda metade do mesmo decênio, a renomada atriz portuguesa Ilda Stichini, que entre 1919 e 1925 integrara o elenco do Teatro Nacional, fundou sua própria companhia, em parceria com Alexandre de Azevedo e Raul de Carvalho, e anunciou um programa que incluía, entre outras, as três peças mencionadas. Estas, todavia, não chegaram ao palco. Cf. Luiz Francisco Rebello. *O teatro simbolista e modernista: (1890-1939)*. Ed. cit., p. 82.

¹⁵⁴ Alfredo Rodríguez López-Vázquez. “Pessoa en el teatro simbolista: la inexistência como máscara”. In: TC, p. 10.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 12.

corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática” (PETECL, p. 94-5; PLE, p. 67). No arquivo de Pessoa, esta não é uma referência isolada ao dramaturgo: em uma listagem de obras a publicar por sua editora Olisipo (CP, p. 160), contam-se, além da já mencionada, mais duas peças: *O milagre*¹⁵⁶ e *A casaca encarnada* (1923). No que restou de sua biblioteca pessoal, conserva-se também um exemplar, com dedicatória, de *Inimigos* (1927) (CFP 8-599).

O ensaio referido, dado a conhecer em diferentes versões¹⁵⁷, apresenta dificuldades de datação já apontadas por Jorge Uribe, que aqui não cabe retomar em detalhe¹⁵⁸. Ainda assim, deve-se aludir à perspectiva de a redação abranger ao menos duas épocas distintas, situáveis entre 1916, ano em que *Octávio* subiu ao palco do Teatro Nacional D. Maria II, e 1927, quando a peça foi editada em livro, abrangendo também o início dos anos 1920, período em que Pessoa se ocupa da Olisipo e em que *A casaca encarnada* vem à cena no Teatro Politeama. A hipótese implica reconhecer que durante algum tempo o escritor teve na mira a obra daquele dramaturgo, sobretudo ao planejar a articulação de um texto de fôlego em que ofereceria uma definição de “drama” pouco alinhada à que teorizara no fragmento acerca do “teatro estático” e, por extensão, a *O marinheiro* e demais representantes do “Teatro d’êxtase”. É útil, portanto, nos determos em aspectos deste ensaio e da peça em torno da qual se estrutura.

Em seu estudo, Pessoa define o drama como um gênero da arte literária que nos apresenta ações “como se as presenciássemos” e cujo fim, como o de qualquer

¹⁵⁶ Não publicada, sequer referida, na mais recente reunião do conjunto da obra dramatúrgica do autor, na qual menciona-se, entretanto, uma peça representada, *O conselho da noite* (1922), que não chegou a ser impressa em livro e se perdeu. Cf. Vitoriano Braga. *Teatro completo: com peças inéditas*. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 10.

¹⁵⁷ Seus primeiros editores foram Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, que omitiram esboços e variantes (PETCL, p. 85-111). A edição norteia a que apresenta António Quadros (PLE, p. 23-26, 61-78). A versão mais difundida no Brasil, embora muito mais curta, esteve a cargo de Cleonice Berardinelli e toma por base a primeira (OPr, p. 277-282). Recentemente, Carla Gago propôs outro arranjo para os fragmentos que compõem o texto, integrando-os aos anexos de sua tese de doutorado, à qual não pude ter acesso na íntegra (Op. cit., p. 251-277). O ensaio mereceu, ainda, também há pouco tempo, publicação por Pauly Elen Bothe (AL, p. 58-70).

¹⁵⁸ Cf. Jorge Alberto Uribe Lozada. *Um drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold*, lidos por Fernando Pessoa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014, p. 11-12. Tese de doutorado.

modalidade artística, é suscitar interesse (PETCL, p. 86. AL, p. 64). A formulação ecoa outro texto, presumivelmente de 1925, no qual as artes se dividem conforme três fins: entreter, agradar e influenciar. A arte de representar pertenceria à primeira categoria, enquanto a literatura estaria circunscrita à terceira, distinguida como a mais elevada (PETCL, p. 29). Todavia, a tripartição já se fazia notar em outro texto que se depreende ser de 1916, inserido no âmbito sensacionista, em que a representação teatral, enquanto uma das “artes vitais”, figura como pertencente à “plebe da sensibilidade”, ao passo que à literatura cabe reinar só, acima de todas as demais, na esfera da “aristocracia da sensibilidade” (PIAI, p. 123-24).

No ensaio que se dedica ao gênero dramático, tal tripartição conforme a escala de interesses plasma-se nas seguintes espécies de dramas: *transferida*, cujo interesse reside na produção de beleza, demonstrada por suas propriedades literárias (a esta espécie pertencem o drama em verso e o drama simbólico); *deformada*, cujo interesse se reduz ao entretenimento (agrupam-se aqui a baixa-comédia e a farsa); *representativa*, cujo interesse se sustenta na realidade em si mesma, na medida em que “procura apresentar a acção de tal modo que pareça real, que dê illusão de ser vida” (AL, p. 65). Em outra versão do mesmo passo do ensaio, assim se determina esta espécie:

[...] todo o drama em que o interesse reside, essencialmente, na acção, e, como o interesse de uma acção, como só tal, está em que pareça exactamente a vida, não suporta esta espécie do drama exagero algum, nem para, como no drama em verso, o elevar acima da vida, nem para, como na farsa, o trazer abaixo dela. (PETCL, p. 86-7)

O critério de realidade também baliza a espécie transferida, na qual sem dificuldade se podem espelhar as peças coligidas em *Teatro do êxtase*:

[...] procura apresentar a acção de tal modo que o seu interesse essencial resida na sua beleza; mas como a beleza, não sendo tipicamente real, exclue que a acção inteiramente o seja [...] por isso mesmo parecerá um tanto absurda [...] segue que esta especie de drama tem que ou collocar a acção inteiramente fora da realidade, ou, quando a colloque na realidade, servir-se de meios de expressão que conduzam acceitavelmente á impressão de

belleza. A esta especie pertencerão pois aquelles dramas em que as pessoas estejam postas a distancia da realidade [...] como tambem os dramas da realidade quer em prosa poetica ou verso [...] (AL, p. 65)

Embora parta de uma designação ampla, referente a “drama” enquanto gênero, Pessoa esclarece, em outra altura, não ter por objetivo a redação de um tratado de natureza mais exaustiva, passível de abarcar todas as espécies dramáticas, mas sim de um estudo que focalize a modalidade representativa, por ser a que melhor se ajusta ao texto motivador, *Octávio*.

A princípio, em vista da própria atividade dramatúrgica de Pessoa, esta escolha pode causar estranheza – sobretudo ao se observar um pouco mais de perto a obra de Vitoriano Braga, o que logo faremos; a noção de harmonia, porém, central para o argumento que constrói em redor do gênero dramático, é recorrente em seu pensamento estético, em consonância, inclusive, a um dos princípios básicos do Sensacionismo:

Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza – isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo. [...] (PIAI, p. 160)

No capítulo 1, já exploramos em que medida a ideia de harmonia, conforme as proposições de Pessoa, tensiona-se com os binômios perfeição-imperfeição e adequação-inadequação, alcançando a esfera divina, para o que nos valem de diferentes passagens do *Livro do desassossego*. Agora, concentremo-nos num dos atributos subjacentes a este princípio, a organicidade, também presente naquela obra¹⁵⁹, e que não apenas se faz perceber no estudo que dedica ao drama, como também aponta para outras instâncias de sua atividade criadora, em especial a

¹⁵⁹ Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem do fragmento 289 da edição consultada: “Poder construir, erguer um Todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes, e com uma vida, uma vida de unidade e congruência, unificando a dispersão de feítios das suas partes!” (LD, p. 282).

poética, conforme a seguinte passagem de uma já anteriormente referida carta a um editor inglês:

I sometimes hold that a poem [...] is a person, a living human being, belongs in bodily presence and real fleshly existence to another world, into which our imagination throws him, his aspect to us, as we read *him* in this world, being no more than the imperfect shadow of that reality of beauty which is divine elsewhere. I hope some Day, after death, I shall meet in their real presences the few children of these I have as yet created and I hope I shall find them beautiful in their dewy immortality. (COR I, p. 238)¹⁶⁰

Essa ideia muito forte de organismo, claro está, deve-se à leitura de Aristóteles, cuja *Poética* assegura na comparação a um animal o rigoroso encadeamento lógico que deve nortear a construção do enredo, através do qual a tragédia efetiva a mimese de uma ação completa, governada pela sequência começo-meio-fim. A imagem aristotélica, entretanto, ancora-se em um dado que apela à percepção visual, a extensão¹⁶¹, o que Pessoa evidencia ao distinguir a “harmonia feita e exterior” daquela “interna e orgânica”. Pormenor à parte, a metáfora do animal se estabeleceu como um dos paradigmas da estética do Ocidente, alimentando uma concepção organicista da peça teatral, na fronteira do fisiologismo¹⁶².

¹⁶⁰ Segue-se a tradução por Manuela Parreira da Silva: “Afirmo, por vezes, que um poema [...] é uma pessoa, um ser humano vivo, que pertence, pela sua presença corpórea e pela sua real existência carnal, a outro mundo, onde a nossa imaginação o projecta, e o seu aspecto, quando o lemos no mundo, não é, para nós, mais do que a sombra imperfeita daquela realidade de beleza que é divina, algures. Tenho esperança de algum dia, depois de morrer, encontrar, nas suas reais presenças, aqueles poucos filhos que criei e espero achá-los belos na sua imortalidade de orvalho” (COR I, p. 243).

¹⁶¹ Veja-se a seguinte passagem do capítulo 7 da *Poética*: “[...] o que é belo, seja um animal, seja qualquer coisa que se compõe de partes, não apenas deve tê-las ordenadas como também seu tamanho não deve ser ao acaso (pois o belo se encontra na extensão e na ordem, por isso nem um animal muito pequeno poderia ser belo – pois a sua observação, ocorrendo em um tempo próximo do imperceptível, é confusa – nem um extremamente grande, pois sua observação não se faz em um mesmo tempo, mas escapa da observação, para os que observam, sua unidade e inteireza, como se o animal tivesse um tamanho de mil estádios)”. In: Fernando Maciel Gazoni. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Ed. cit., p. 61-62.

¹⁶² É de notar, ainda, que a reapropriação da imagem por Pessoa, que especifica a natureza desse animal, convertendo-o em ser humano, encaixa-se ao conceito de poesia mobilizado pela heteronímia, segundo o qual os poemas valem por pessoas.

O conceito de drama formulado naquele estudo, enfim, ao evocar a organicidade da obra, pressupõe a associação com a biologia e as ciências positivas (PETCL, p. 90-3; AL, p. 60-61). Mas será essa aproximação, construída em torno de *Octávio*, apenas pretexto para que Pessoa desenvolva o assunto na direção que mais lhe interessa?

Em texto comemorativo ao centenário de nascimento do autor, Luiz Francisco Rebello salienta que a peça de Vitoriano Braga afasta-se de todas as demais estreadas em 1916, não “por obedecer a qualquer propósito de inovação formal – a textura e a linguagem inscrevem-se ainda no quadro estrutural do naturalismo –, mas pela modernidade do seu tema, de facto infrequente na dramaturgia portuguesa de então”¹⁶³. O mesmo aspecto é destacado por Duarte Ivo Cruz, que enxerga na construção do protagonista, oscilante “entre o estado de impotência sexual e uma homossexualidade não claramente assumida”, bem como nos contornos de Graça, a principal personagem feminina, carregados pela sexualidade reprimida que decorre em adultério, um elemento erótico que particulariza o texto, inclusive entre os outros de autoria do dramaturgo¹⁶⁴.

De fato, tudo leva a crer que a crueza do assunto tenha sido decisiva para que a peça somasse apenas seis representações, decerto por explicitar cenicamente o homossexualismo do protagonista, que as réplicas dissimulam através de numerosos eufemismos: “mau rapaz”¹⁶⁵, “excentricidade” ou “desequilíbrio”¹⁶⁶, “homem muito fora do vulgar”¹⁶⁷, “feitio pouco natural na intimidade”¹⁶⁸, entre outros.

O tópico é desenvolvido por meio da inserção em temática mais ampla – o casamento por conveniência –, o que se nota já nos primeiros lances do primeiro ato: enquanto se desenrola uma festa no jardim da mansão de seus pais,

¹⁶³ Luiz Francisco Rebello. “De um outro centenário”. In: *Fragmentos de uma dramaturgia*. Ed. cit., p. 182.

¹⁶⁴ Duarte Ivo Cruz. “Introdução ao teatro de Vitoriano Braga”. In: Vitoriano Braga. *Teatro completo*. Ed. cit., p. 15.

¹⁶⁵ Vitoriano Braga. Op. cit., p. 116.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 117.

¹⁶⁷ Ibid., p. 138.

¹⁶⁸ Ibid., p. 139.

marqueses, um enfadado Octávio, compositor e pianista cujo tipo remete ao de um *dandy*, encontra refúgio na companhia de seu amigo e confidente Gil. Nesse primeiro diálogo, projeta-se a tensão afetiva e sexual entre os dois personagens, que dará o tom de outras relações no decorrer da ação. Quando os marqueses entram em cena, acompanhados pelos pais da jovem Graça, fica explícito o comum desejo de unirem seus filhos. Através de um par de réplicas trocadas pelos pais da moça, subentende-se que estes estão arruinados, daí o interesse no enlace.

A situação se confirma no princípio do segundo ato, transcorridos oito meses desde o casamento, na mesma cena em que Graça revela a Rodrigo, seu amante e antigo pretendente, estar grávida dele, situação que dispara o conflito central de peça, pois ela e Octávio jamais consumaram o matrimônio. Serão infrutíferas suas tentativas de seduzir o marido, que a enxerga como não mais que uma companheira, sem qualquer conotação sexual, à qual solicitar opinião acerca das melodias que compõe.

No terceiro e último ato, Octávio agoniza, acometido por um mal cuja origem não se explica, e Graça se mostra cada vez mais angustiada, por já não poder ocultar os primeiros sinais da gravidez, o que encaminha o desfecho trágico: a Marquesa sinaliza à nora ter-se dado conta de sua condição e, sem poder conter o regozijo, apressa-se a difundir a novidade ao filho, na esperança de reanimá-lo. Sentindo-se profundamente traído pela esposa, menos pelo adultério em si do que pelo fato de ela ter-lhe afinal conquistado a admiração, por ter-se mantido, durante todo o casamento, carinhosa e prestativa mesmo em vista da castidade forçada que ele acabou por lhe impor, sentindo-se profundamente traído, enfim, Octávio destina suas últimas palavras a Gil, suspira e morre.

O sumário de alguns dos eventos da peça pode evidenciar-lhe a dimensão algo melodramática, mas não o requinte da elaboração psicológica das personagens e a habilidade em conduzir o encadeamento das situações, aspectos que mais interessaram ao estudo de Pessoa. *Octávio*, a exemplo de *A casaca encarnada* e *Inimigos*, efetivamente comprova a maestria dramatúrgica de Vitoriano Braga, cujas peças têm por traço distintivo a admirável segurança técnica da estrutura dramática. No entanto, a despeito de suas virtudes, é difícil objetar o quanto a passagem dos anos lhes subtraiu em vigor: trata-se de textos que ganham

em potência ao serem examinados sob a perspectiva da cena portuguesa de então, dominada por tendências que os mais destacados expoentes do drama moderno europeu já haviam posto de lado¹⁶⁹, mas que vacilam ao serem confrontadas com as realizações de outros dramaturgos que também exploraram o tema da sexualidade, tais como Strindberg, Wedekind e Schnitzler. Às peças de Vitoriano Braga, então, se poderiam aplicar as palavras de Pessoa em *Impermanence*: “[they] die at the puberty of fame and have no more than adolescence in the perennial life of glory”, isto é, “last as long as that civilization lasts”, tampouco “reach that maturity of life which is but as mortal as the Gods, that begin but do not end, as Time does”¹⁷⁰ (H, p. 232-33).

Parece seguro afirmar que Pessoa via méritos em *Octávio*; ou, pelo menos, quis nos persuadir disso, ao escrever o seu ensaio em torno, não do drama enquanto gênero, lembremos, mas do “drama representativo”, modalidade ilustrada pela peça em questão, ao qual poderíamos aproximar tendências estéticas do naturalismo ou do realismo social, visando aos costumes de uma época, seja para espelhá-los ou satirizá-los.

São exageradas, por certo, suas laudações ao texto, não porque o disponham acima das realizações de seus contemporâneos portugueses, mas sim porque o emparelham às de outros dramaturgos modernos europeus, implicados pela assertiva “sejam de que nação forem”. De todo modo, Pessoa não estava só: em artigo jornalístico por ocasião da estreia de *A casaca encarnada*, no Teatro Politeama, António Ferro mencionaria Vitoriano Braga como autor “que já se afirmára um dramaturgo de requinte no *Octávio*” e que, nesta nova peça, se

¹⁶⁹ Luiz Francisco Rebello enumera algumas delas: “peças históricas (*Pedro, O Cruel*, de Marcelino Mesquita; *O Infante de Sagres*, de Jaime Cortesão), farsas e comédias (*O Senhor Roubado e Dona Perpétua que Deus Haja*, de Chagas Roquete; *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun) e dramas sentimentais (*Poema de Amor*, de Schwalbach; *O Condenado*, de Afonso Gaio; *Noite de Santo António*, de Vasco Mendonça Alves)”. In: Op. cit., p. 182. Registre-se que a menção aos três dramaturgos modernos na sequência do texto deve sua lembrança a outra passagem do texto de Rebello (ibid., p. 183).

¹⁷⁰ Eis as passagens citadas, em tradução de Manuela Rocha: “morrem na puberdade da fama e não vão além da adolescência na vida perene da glória”; “perduram enquanto essa civilização perdurar”; “alcançam a maturidade da vida, tão pouco mortal como os Deuses, que têm início mas não têm fim, ao contrário do Tempo” (H, p. 214-5).

impunha como “dramaturgo moderno”, não obstante “uma preocupação de retórica que a prejudica”¹⁷¹.

É possível sustentar que algumas das sondagens daquele estudo excedem o âmbito da peça, como as centradas na distinção entre “inteligência” e “instinto”, que se aproximam da complexa noção pessoal de “gênio”, a qual também implica a de “Destino”, e que aqui não cabe decompor¹⁷². Incorreriámos em outro exagero, todavia, se a qualificássemos como simples pretexto, na medida em que grande parte das concepções ali expostas se ajustam à matéria dramática de Vitoriano Braga.

Se em outras ocasiões Pessoa relega à arte de representar um papel secundário não apenas enquanto modalidade artística, mas também como produtora de sentidos para o drama, neste estudo ela é figurada de forma mais positiva, engrenagem fundamental para a constituição da espécie de texto dramático que focaliza: “Um e outra [o instinto cênico e o aperfeiçoamento da arte de representar] têm evoluído no sentido de conseguir uma ilusão cada vez maior de naturalidade e inevitabilidade” (PETCL, p. 88). Trata-se, pois, de uma concepção bastante alinhada ao naturalismo que se desenvolve no último quarto do século XIX, em meio à voga positivista e cientificista, o qual norteava-se pelo princípio de que aquilo que se coloca em cena é não uma forma estilizada da realidade, mas sim a própria, como que isenta de mediações: “quanto à fábula, [...] que pareça, na verdade, ser, não fábula, senão vida.” (PLE, p. 72). Este propósito esteve assentado, como já ficou nítido, sobre convenções ilusionistas de representação, as quais, embora não restritas àquele período, sendo mesmo constitutivas da prática teatral, que durante séculos manipulou, através de diversos recursos, o grau de ilusão no

¹⁷¹ Antonio Ferro. A “Casaca Encarnada”: peça em tres actos de Vitoriano Braga. *Ilustração Portuguesa*: edição semanal do jornal *O Século*. I Série, nº 841. Lisboa, 1 de Abril de 1922, p. 296. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N841/N841_master/N841.pdf. Acesso em 22/10/2014.

¹⁷² Não obstante tal noção tenha efeito sobre seu projeto dramático em sentido amplo. Neste ensaio a respeito do drama, aliás, faz-se presente a expressão “instinto dramático” (PETCL, p. 108), a qual também figura em conhecida carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões, datada de 11 de Dezembro de 1931 (COR II, p. 254).

teatro, ambicionaram um nível de transparência referencial que então atinge seu apogeu¹⁷³.

O drama representativo, porém, como serve de apresentar a acção humana real, distingue-se desde logo por uma particularidade: [...] se ha de apresentar acções humanas de modo que nos pareçam reaes; nem ha de o dialogo ser mais litterario do que a conversa vulgar dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notavel ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possível. A elegancia da dicção, os primores do vernaculo, os ornatos da poesia, podem convir ao drama transferido; ao representativo, onde estes elementos appareçam, tantos, quantos appareçam, serão defeitos que se lhe notarão. (AL, p. 66)

A remissão ao drama transferido, assimilável ao projeto “Teatro d’êxtase”, permite que se adiante um aspecto fundamental daqueles textos: o anseio em substituir a fábula pela “ilusão de vida”, aqui descrito, pouco tem a ver com a prática dramatúrgica de Pessoa, que ali explora fissuras e tensões que não distinguem com clareza tal “ilusão de vida” da “vida em si”.

Os pressupostos que regem o drama representativo, portanto, se acomodam não apenas a *Octávio*, mas ao próprio modelo estético que lhes forneceu a estrutura: a Pessoa, em termos de abstração teórica, e a Vitoriano Braga, em termos de forma dramática concreta. Há, porém, no que toca ao texto motivador, um último aspecto do ensaio a ressaltar, e que se prende intimamente àquele: o realce à desagregação psíquica do indivíduo como algo que com frequência é acompanhado por um desvio sexual:

Freud e os seus discípulos, através da “psico-análise”, afirmam a origem sexual de todas as psicoses. Justa ou não esta doutrina extrema, o certo é que a sexualidade domina os fatos psíquicos tanto, se não mais, que os físicos; e que a sua importância

¹⁷³ Robert Abirached, concentrando-se no problema da construção da personagem, considera que, por volta dos anos 1880, o teatro adquiriu enfim os meios materiais para realizar os pontos essenciais do projeto iluminista começado por Diderot e Lessing, elaborado sobre um mecanismo mimético similar ao descrito por Pessoa no trecho citado na sequência: não mais se devem tentar amplificar ou reduzir traços distintivos do homem em sociedade, mas sim delinear, tanto quanto possível, personagens o menos aumentados ou diminuídos em relação ao homem comum. O teatro, assim, constitui-se como um espelho no qual o espectador é convidado a reconhecer seu semelhante. Cf. Robert Abirached. *La crisis del personaje en teatro moderno*. 2ª ed. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Madri: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011, p. 104-05; 158.

notavelmente se vê quando se analisam as manifestações mentais de um louco ou de um degenerado. (PLE, p. 65; PETCL, p. 92)

Asserção enunciada no contexto de uma extensa abordagem do problema do irracionalismo¹⁷⁴, faz muito sentido com respeito à peça de Vitoriano Braga: Octávio é figurado como um homem cujo retesamento sexual sublima-se por intermédio de sua atividade como pianista e compositor. Assim, se não pode ver-se livre de sua condição “degenerada”, ao menos encontra na arte um instrumento de elevação que lhe justifica o “desvio” de comportamento.

Em seu estudo, Pessoa confere bastante peso à capacidade de tradução, por um dramaturgo, dos principais fenômenos culturais da época em que se insere – no caso, a cultura científica, que, dimensionada no campo da intuição psicológica, produz “resultados novos e notáveis” (PLE, p. 64; PETCL, p. 90):

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais subtis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a histero-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a histero-epilepsia de Lady Macbeth (PLE, p. 67; PETCL, p. 94-5)¹⁷⁵

Ainda que este não seja o foco de nossa discussão, é difícil não projetar tal concepção de personagem na forma como Pessoa articula o fenômeno da heteronímia. Não importa especular se padecia ou não de algum tipo de psicose; o

¹⁷⁴ Escreve Pessoa: “O homem é um animal irracional”; mais adiante, clarifica: “o Homem é uma soma heterogênea de solicitações inconscientes, a que uma consciência e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa.” (PETCL, p. 91)

¹⁷⁵ Há um trecho muito similar em outra altura do estudo: “Confessam os psiquiatras, que na matéria são os competentes, que a pessoa do rei Lear representa um desenho perfeito de um caso de demência senil [...] Sendo, pois, tão rigorosamente dada como particular, que pode ser assunto de um diagnóstico, mas, ao mesmo tempo, tão rigorosamente dada como geral, que qualquer de nós escusa de saber isso para a sentir, a pessoa de Lear denota o emprego da ideia geral de universalidade pelo instinto psicológico de Shakespeare. [...]” (PLE, p. 76-7)

essencial é que, guiado pela ênfase que confere à “ciência psicológica” na cultura moderna, o autor autointerpreta-se pelo viés dessa crítica de feição substancialista¹⁷⁶ e desvia o foco da obra para o sujeito que a produziu:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria (OPr, p.87).

Se o poeta, por um lado, não se propõe a analisar o “motivo temperamental” da heteronímia e tampouco julga importante fazê-lo, é evidente, por outro lado, a sugestão para que o façam. Assim, balizou a teoria do “drama em gente”, o que, no dizer de José Augusto Seabra, “[...] fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os ‘desdobramentos de personalidade’ de que o poeta se reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia”¹⁷⁷.

O curioso é que, na biblioteca particular de Pessoa, há pelo menos uma obra que, a despeito do título, contraria frontalmente tal espécie de abordagem: *Elizabethan drama and its mad folk*, de Edgar Allison Peers (CFP 8-427). Logo de saída, rejeita-se a adoção do ponto de vista clínico: “We must, for the time, break with those who enquire deeply and seriously into the state of mind of every character in Shakespeare. [...]” (CFP 8-427, p. 3). Embora, em virtude do próprio tema a que se propõe examinar, seja preciso recorrer a terminologia clínica – e mesmo, eventualmente, à opinião de especialistas no assunto –, o autor é cuidadoso ao servir-se de tais categorias para a interpretação das personagens de Shakespeare, como ao atribuir “melancholia” a Hamlet, análise que é precedida em algumas páginas do seguinte esclarecimento:

¹⁷⁶ O termo está empregado no sentido que lhe deu João Adolfo Hansen, ao criticar a leitura, de matriz “psicológica”, feita por Mário de Andrade da poesia de Álvares de Azevedo: “[...] Fazer psicanálise de supostos sintomas de supostas neuroses de personagens é só verossímil, porque metaforização de discursos psicanalíticos tidos como “verdadeiros” quando aplicados a sujeitos históricos empíricos. Seres de papel são puramente funcionais, não são passíveis de juízos de existência, desconhecem o real do desejo etc”. Cf. “Forma romântica e psicologismo crítico”. In: Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1998, p. 10-1.

¹⁷⁷ José Augusto Seabra. Op. cit., p. XVIII.

A medical friend reminds me that there is, properly speaking, no such thing as “melancholy false”, and that the characters mentioned under this head are not suffering, in his opinion, from any form of mental disease. I will therefore repeat here that the classification of ‘melancholy’ adopted in this chapter is *not* a scientific one, that it is made on a seventeenth century, rather than on a twentieth century basis – we are trying, that is, to take up the positions of the several dramatists. Few specialists of today would consider Jacques, Achilles or Antonio to be in a state of disease, but that the Elizabethan doctor would have diagnosed their malady as “melancholy” I have little doubt. The ordinary spectator would probably not consider the question in any detail (CFP 8-427, p. 137).

É igualmente a Shakespeare que apela Robert Abirached para ilustrar sua concepção da personagem teatral como lacunar por definição, sendo possível “psicanalizar” não Hamlet, mas uma projeção dessa personagem como “paradigma da neurose”¹⁷⁸. As ponderações feitas por este estudioso, que examina em detalhe aspectos da retórica latina¹⁷⁹, constituem a personagem como “aberta”, sempre uma “máscara”, jamais total e completamente identificável à realidade circundante. Sondagens desta natureza estão na origem do que Jean-Pierre Ryngaert defende ser inerente a qualquer personagem de teatro: a fantasmagoria. A personagem, pois, constitui não mais do que uma fonte emissora figurada, apenas dotada de um perfil, o que lhe permite defini-la, ao fim e ao cabo, como a somatória de réplicas reunidas sob a mesma sigla que a designa¹⁸⁰. Embora tenha sido amplamente explorada por diversos dramaturgos no decorrer do século xx, que, tal como Pessoa nas peças de *Teatro do êxtase*, construíram personagens com frequência desprovidas de nome próprio ou mesmo identidade social, Ryngaert afirma o fenômeno como congênito no texto dramático, e não restrito a apenas algumas de suas formas.

À luz destas considerações, podemos nos aproximar de *The Theatre of the Soul*, de Nicolas Evreinoff (1879-1953) (CFP 8-179), mais familiar aos textos

¹⁷⁸ Robert Abirached. *La crisis del personaje en teatro moderno*. Ed. cit., p. 37-8.

¹⁷⁹ Recorde-se que o vocábulo “personagem” deriva do latim *persona*, “máscara”. Assim, Abirached inicia seu extenso estudo por uma análise dos conceitos de *persona*, *character* e *typus*. Cf. Op. cit., p. 19-92.

¹⁸⁰ Jean-Pierre Ryngaert. Encarnar fantasmas que falam. Tradução de Marta Isaacsson. *Cena* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, n. 6. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 114, 2008.

dramatúrgicos de Pessoa do que o *Octávio* de Vitoriano Braga, não obstante seja referido apenas de passagem no estudo em foco:

O limite da preocupação científica na arte — mas neste caso já inadmissível, e consciente e voluntário demais — é o espantoso acto *O Teatro da Alma*, de Evreinoff, em que a cena é o “interior da alma humana” e as personagens, designadas por A¹, A² e A³, etc., são as várias subindividualidades componentes desse pseudo-simplex a que se chama o espírito. Mas neste caso o autor fez inteligência de mais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das inovações literárias e artísticas modernas, não à arte mas às curiosidades da inteligência, como os anagramas, os desenhos de um só traço e os poemas univocálicos. (PETCL, p. 93-4)

Para que sejam discutidas as afirmações acima, será proveitoso reunirmos mais informações a respeito do dramaturgo russo e de sua peça.

Evreinoff foi figura de relevo na cena teatral russa entre o final do século XIX e o princípio do século XX, reputação que o projetou para o restante da Europa. A primeira representação londrina da peça se deu quando o autor contava 36 anos, em 8 de março de 1915, no The Little Theatre, a cargo dos Pioneers Players, liderados por Edith Craig¹⁸¹. Poucos meses depois, a mesma companhia realizou uma segunda montagem do texto, com apenas dois atores remanescentes da primeira, porém sofreu a ação da censura e a apresentação anunciada para 18 de novembro, no The Alhambra, jamais aconteceu. Um dos tradutores da peça para o inglês, Christopher St. John, esclarece as circunstâncias em que isso se deu no prefácio que preparou para a primeira publicação inglesa do texto, ainda em 1915, de que Pessoa possuía um exemplar.

O prefácio apresenta Evreinoff como um jovem dramaturgo notabilizado em seu país de origem pela ousadia e não convencionalidade de suas peças, provocando em seus compatriotas tanto inveja, ao ser referido como mero *poseur*, quanto admiração, ao ser celebrado como o mais profundo dramaturgo russo em atividade. Christopher St. John adota o entusiasmo da segunda asserção e propõe

¹⁸¹ Destacada produtora e diretora de teatro, além de cenógrafa e figurinista, era filha de Ellen Terry, aclamada durante décadas como a mais importante intérprete de Shakespeare no Reino Unido, e irmã de Edward Gordon Craig, que já então começava a ser reconhecido como um dos nomes centrais dos movimentos de renovação cênica que se desenrolaram na primeira metade do século XX.

que, em termos de estilo, Evreinoff remete ao Tchékhov (1860-1904) de peças como *The Wedding* e *The Jubilee*¹⁸², se bem que com a seguinte ressalva: “But these famous little plays taste rather like sweet lemonade (indubitably made of real lemons) after one has drunk a little of Evreinoff’s strong essential life” (CFP 8-179, p. 7).

Àquela altura, Tchékhov já era tido por muitos como o principal nome do teatro russo e progressivamente se transformava em uma das principais referências em escala global. Atestar a superioridade de Evreinoff em relação a ele, portanto, mesmo que não ao autor de *As três irmãs* ou *A gaivota*, representava considerável atrevimento, estratégia de chamada de atenção para um autor ainda pouco conhecido por determinado público.

Christopher St. John associa Evreinoff às tendências teatrais de vanguarda, de que dá como exemplo sua atuação no Teatro de Paródia de Petrogrado, onde produziu uma versão da *Candida* de Bernard Shaw na qual um garoto negro lia as indicações cênicas e uma montagem do primeiro ato d’ *O inspetor geral* de Gogol em que se sucediam, numa única noite, diferentes propostas modernas de encenação do texto, ora segundo as propostas do Teatro de Arte de Moscou, ora segundo aquelas de Edward Gordon Craig, e assim por diante. Quanto a *The Theatre of the Soul*, o prefaciador assinala a “cruza” do texto, para ele antes virtude do que defeito.

À parte estes experimentos, Evreinoff revela-se um dramaturgo bastante convencional na peça em questão, cujo exame indica que a premissa de fato singular, não isenta de certo esquematismo “científico” – já assinalado por Pessoa –, é incapaz de encobrir elementos facilmente associáveis ao melodrama ou mesmo ao teatro de boulevard, práticas combatidas pela atitude vanguardista que reclamou para si no palco.

Um aspecto do texto para o qual Pessoa deixa de chamar a atenção é o recurso à peça dentro da peça, de que também ele, em certo sentido, se servirá em seus dramas. Aqui, a ação, transcorrida no interior da alma durante meio

¹⁸² *As bodas* e *O jubileu*, segundo edição brasileira. Cf. Anton P. Tchékhov. *Os males do tabaco e outras peças em um ato*. 2ª ed. Tradução de Homero de Freitas Andrade. São Paulo: Ateliê, 2003.

segundo¹⁸³, é antecipada por um prólogo que se desenrola no palco com as cortinas ainda abaixadas, no qual o Professor, aparelhado com lousa e giz, faz sua exposição à plateia:

PROFESSOR – Ladies and Gentlemen, when the unknown author of “The Theatre of the Soul,” the play that is going to be presented to you this evening, came to me some weeks ago with the manuscript, I confess that the title of his work did not inspire me with much confidence. “Here,” I thought, “is another of the many little sensational plays with which the theatre is deluged.” I was all the more agreeably surprised to gather from this first reading that “The Theatre of the Soul” is a genuinely scientific work, in every respect abreast with the latest developments in psychophysiology. As you know, the researches of Wundt, Freud, Theophile Ribot and others have proved in the most conclusive way that the human soul is not indivisible, but on the contrary is composed of several selfs, the natures of which are different. Thus if M represents I myself (*He writes on the board.*) || $M = M_1 + M_2 + M_3 . . . M_n$ (CFP 8-179, p. 13-4).

Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis observa que a forma da peça dentro da peça, não obstante possa atender às mais variadas exigências, implica sempre um desdobramento da teatralidade, graças ao qual “o nível externo adquire um estatuto de realidade ampliada: a ilusão da ilusão passa a ser realidade”¹⁸⁴. Algo similar sucede aqui: se a referência ao “desconhecido autor” do texto reafirma o caráter ilusório da representação como um todo, por configurar evidente artifício retórico, a menção ao teor “genuinamente científico [do] trabalho”, acompanhado pela enumeração de autoridades no campo da psicofisiologia, introduz um componente não-artístico que garante a veracidade do que se vai assistir, na medida em que a ciência costuma ser associada menos ao artifício de construção de saberes sujeitos a constante reavaliação – o que, em última análise, abala seu estatuto soberano face ao real –, do que à verificação de fatos empíricos e incontestáveis que a precedem. Deste modo, a divisão das personagens em “várias subindividualidades”, para retomar os termos de Pessoa, passa a corresponder a esta última categoria de eventos, e não a um artifício dramaturgico.

¹⁸³ “The action passes in the soul in the period of half a second.” (CFP 8-179, p. 13)

¹⁸⁴ Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. Ed. cit., p. 386.

A listagem de *dramatis personae* indica ao leitor quais entidades cada uma dela representa, mas a exposição didática do Professor assegura a seus ouvintes o claro entendimento desta divisão: “M1 is the rational self, the REASON, if you prefer to call it so. M2 is the emotional self, or, as we may call it, FEELING. M3 is the psychical self, or the ETERNAL. [...] These three “M’s” or “selves” constitute the great integral self” (CFP 8-179, p. 14). Também a localidade da ação, explicitada na didascália inicial, é objeto de esclarecimento por esta personagem: a alma humana, composta por entes distintos que formam a personalidade completa de um sujeito, manifesta-se na região peitoral – no diafragma, mais precisamente –, abrangendo coração e pulmões, figurada na lousa com giz de diferentes cores:

This plan, ladies and gentlemen, represents, as no doubt you can see, a large heart, with the beginning of its main red artery. It makes from 55 to 125 pulsations a minute, and lies between the two lungs which fill and empty themselves from fourteen to eighteen times a minute. Here you see a little system of nerves, threads of nerves, pale in colour, and constantly agitated by vibration which we will compare with a telephone. Such is the scene in which the “entity self” plays its part (CFP 8-179, p. 15).

Nota-se que o prólogo, carregado de didatismo, avizinha-se do formato do teatro de tese, atualizando no Professor a figura do *raisonneur* – de matriz oitocentista –, ao qual compete fornecer um ponto de vista pretensamente objetivo acerca do que se desenrola em cena. Seu discurso sentencioso, pois, formaliza o raciocínio mais apropriado à situação e à sociedade em que está inserido¹⁸⁵. O traço moralizante que com frequência define esta espécie de personagem também faz-se presente aqui, identificável na derradeira advertência feita pelo Professor:

But, ladies and gentlemen, science does not confine itself to explaining things. It also offers us consolation. For instance, it is not enough to say, “I’ve done a foolish thing.” One ought to know which of the three entities is responsible. If it is M2, or the emotional self, no great harm is done. If it is the psychical entity, the matter need not be taken very seriously either. But if it be the rational self it is time to be alarmed. At this point, ladies and gentlemen, I feel myself under the necessity of suspending my

¹⁸⁵ Esta figura de convenção também está presente na dramaturgia de Vitoriano Braga: em *Inimigos*, desempenha esse papel a personagem Doutor, responsável pelas lições morais impingidas ao protagonista masculino, Diogo, marcadas pelo tom grave e excessivamente retórico.

explanations, and of giving way to the author, to the artists, and to you, ladies and gentlemen, who I know will prove yourselves worthy critics of this admirable little work (CFP 8-179, p. 15).

A mensagem é clara e como que fornece a moral da peça: se o indivíduo constitui “uma soma heterogênea de solicitações inconscientes”, para retomar uma passagem do estudo de Pessoa referida em outra altura deste capítulo, é preciso que a entidade racional não apenas reine, como também governe, sob pena de suceder um desastre – o que, no caso, efetivamente se dá. Do ponto de vista da estrutura dramática, por outro lado, antecipa o desenlace da ação, introduzindo ligeiro elemento de suspense.

Após a saída do Professor, levantam-se as cortinas e se inicia a peça em sentido estrito, girando em torno do confronto entre M1, que apela à razão, e M2, à emoção, pelo controle das ações do ser humano que as abriga, por elas referido somente como “he”. Durante todo o tempo, M3, designada como entidade física e que, portanto, ilustra o aspecto exterior do sujeito que as figuras em cena compõem, permanece ao fundo, em estado de torpor, despertando apenas no desfecho, quando lhe cabe uma única fala.

O modo como os eventos são conduzidos, no entanto, destoa da ressalva feita por Pessoa em seu estudo, de que “o autor fez inteligência de mais e arte de menos”. A fragilidade estética do texto resulta não do excesso de “cientificismo”, mas sim de seu apoio em formas dramáticas desgastadas. Se há esquematismo, este se deve menos à exposição de teses externas à ação do que à dicotomia razão-emoção, prudência-desequilíbrio, civilidade-selvageria etc. Por trás de uma superfície provocativa, revela-se uma estrutura bastante convencional – e muito distante, pois, de configurar um ato “espantoso” –, erguida sobre uma série de elementos melodramáticos: personagens planas, chapadas, divididas em boas e más; réplicas que, em geral, sofrem de tamanho exagero que beiram a paródia; enredo amoroso que resulta em traição e catástrofe, entre outros.

Na aparência desconcertante, o texto de Evreinoff mal disfarça a intriga similar à de um drama burguês: um pai de família, infeliz ao lado da esposa e da criança pequena, envolve-se com uma dançarina e passa a beber compulsivamente, até que, desprezado pela amante, suicida-se com um tiro de pistola.

O desenvolvimento da tensão é marcado pela agitação no sistema nervoso e consequente aceleração das batidas cardíacas do sujeito, que se aproximam gradualmente do ápice a partir do instante em que M1 e M2 trazem ao palco figurações antagônicas da dançarina e da esposa: primeiro, a entidade emocional realça a beleza, juventude e sensualidade da amante, cujo canto lhe extasia, para em seguida ser interrompido por seu oponente adepto da razão, que expulsa aquela figura aos gritos e acusa o outro de se apaixonar por um ser que é apenas fruto da imaginação: "She is not like that. You kiss a painted face, you caress false hair. She is forty if she's a day. Leave her ! All that you see and feel is false. See her as she is, see reality!" (CFP 8-179, p. 21). O enunciado conjura em cena uma segunda imagem da dançarina, absurdamente envelhecida e deformada, e que, ao tirar a peruca, revela uma cabeça quase que completamente calva. A cena prossegue com a entrada no palco das versões corporificadas dos dois conceitos da esposa: segundo o discurso de M1, amável, doce e que passa três noites sem dormir, aflita, à espera do marido que não lhe dá notícias; M2 repete a acusação feita antes, garantindo não haver verdade naquela figura, apenas um sentimentalismo vulgar, e, após expulsá-la com violência, traz à cena uma mulher mesquinha e burguesa, desprovida de paixão e alegria.

O embate progride da esfera verbal para a física quando as personagens que representam as duas primeiras imagens da esposa e da dançarina se cruzam em cena e protagonizam um confronto digno de telenovelas ou romances baratos, com direito a insultos e puxões de cabelo que se intensificam ao se metamorfosearem no segundo conceito de suas personagens. Terminado o grotesco embate entre elas, vencido pela amante, é a vez de M1 e M2 partirem para as vias de fato, numa luta ganha pela segunda entidade, por estrangulamento. Segue-se, então, a rejeição do vencedor pela dançarina e, por fim, o incentivo ao suicídio do homem que ele compõe.

A cena final consiste no abrupto despertar de M3, pouco antes do tiro, após o qual um gigantesco buraco se abre no diafragma, do qual saltam filetes de sangue. A cena é tomada pela escuridão; o coração para de bater e o pulmão, de respirar. M3 espreguiça e vê entrar em cena um porteiro, carregando uma lanterna, o qual anuncia: "This is Everyone's Town. You have to get out here, sir.

You change here” (CFP 8-179, p. 27). M3 agradece, toma na mãos a mala do sujeito falecido e, bocejando, segue o porteiro para fora da cena.

Como se vê, *The Theatre of the Soul* guarda poucas semelhanças com a teoria e prática dramatúrgica de Pessoa, ao contrário do que induz a breve descrição feita por este em seu estudo inacabado acerca do gênero dramático. Ainda assim, o recurso à peça dentro da peça, pouco sutil e de alcance limitado no texto de Evreinoff, constitui dispositivo essencial para a elaboração dos dramas constantes de *Teatro do êxtase*, dos quais enfim nos ocuparemos na sequência.

CAPÍTULO 6

O TEATRO DE PESSOA E A GRAMÁTICA SHAKESPEARIANA

1.

No início do capítulo 4, quando se fez referência à interpretação de *O marinheiro* por Antonio Tabucchi, um aspecto fundamental daquela leitura foi intencionalmente adiado, para que viesse à tona no momento oportuno. Ao defender que a coluna medular do texto se edifica não a partir do simbolismo de Maeterlinck, mas sim da poética shakespeariana, cuja marca mais acentuada seria o recurso ao *play within the play*, que permite reconfigurar a ficção da vida no plano da ficção teatral, o crítico italiano conclui ser aquele um drama que se mascara “às avessas”, de forma que, para nele captar a presença do dramaturgo inglês, faz-se necessário revesti-lo ao invés de desnudá-lo. Nas palavras de Tabucchi, *O marinheiro* “é uma obra shakespeariana sem entrecos, sem misérias, sem humanidade e sem personagens: é a gramática de Shakespeare que Pessoa, no torno dos seus raciocínios, aplica às vozes do drama”¹⁸⁶.

Atento ao que considera ser a base da poética shakespeariana, sua “gramática”, Tabucchi se detém nos meios de articulação interna dos textos dramatúrgicos daquele autor e na forma como encontram ressonância nos de Pessoa, com os quais, na aparência, guardam tão poucas semelhanças. O parentesco não é evidente, por certo: Mariana Gray de Castro, responsável por exaustivo estudo dos vínculos existentes entre as obras de ambos, considera que “Pessoa’s refusal to be impressed by Shakespeare as a dramatist explains why he does not use him as a model for his own plays” e, em nota de rodapé, acrescenta que a única peça publicada por ele é “an entirely static one, and in this light more akin to dramatic poetry than ‘pure’ drama”¹⁸⁷.

Ainda que Pessoa nos tenha legado textos críticos em que se dedica a esclarecer os supostos “defeitos” de Shakespeare quanto à construção

¹⁸⁶ Antonio Tabucchi. “O Marinheiro: uma charada esotérica?”. In: op. cit., p. 92.

¹⁸⁷ Mariana Gray de Castro. *Fernando Pessoa’s Shakespeare*. Londres: Department of Portuguese and Brazilian Studies do King’s College London, 2010, p. 38. Tese de doutorado.

arquitetônica de suas peças – o que se convencionou referir, no meio, por “carpintaria teatral” –, a perspectiva adotada por Tabucchi favorece uma estimulante aproximação aos dramas reunidos em *Teatro do êxtase*. Não obstante negar de modo convicto que o autor português tenha se inspirado em, dialogado com ou sido influenciado por Maeterlinck – proposição facilmente refutável¹⁸⁸ –, convém reter daquele ensaio o que apresenta de mais sugestivo: a intuição de que o significado profundo de *O marinheiro* se alcança não ao desnudá-lo, mas sim revesti-lo. Em outras palavras: ao invés de subtrair-lhe camadas, propõe acrescentar-lhe, para que ganhe relevo, assim, o dispositivo dramático que *movimenta a ação* deste autoproclamado “drama estático”: o expediente da peça dentro da peça, que aqui toma a forma de sonhos encapsulados por sonhos, sustenta-se mediante a constituição de um enigma ou, se preferirmos, uma aporia. Trata-se menos, portanto, de solucionar uma charada – fim a que conduz o ensaio de Tabucchi – do que reconhecer na indeterminação e na incerteza o componente indispensável para a construção de sentidos do texto¹⁸⁹.

A gramática shakespeariana, tal como a trataremos aqui, exhibe em seu centro a mecânica da peça dentro da peça, dispositivo que se baseia, ainda, na suspeita de que a vida, isto é, o conjunto de relações que cada ser humano estabelece cotidianamente com os demais elementos do mundo que o circunda, não passa de sonho. Esta é uma intuição frequente no universo de Fernando Pessoa, quem, a estes dois elementos, *vida* e *sonho*, acrescenta um terceiro, *morte*: “Somos morte”, afirma o narrador do *Livro do desassossego*; pouco adiante, acresce:

¹⁸⁸ Tão evidente é a relação entre as obras dos dois autores, que, conforme já se apontou no início do capítulo 4, terminou por se converter em lugar-comum. Há que se referir, no entanto, a exaustiva análise empreendida mais recentemente por Maria Teresa da Fonseca Fragata Correia em *Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck – A Voz e o Silêncio na Fragmentação da Obra*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Tese de doutorado.

¹⁸⁹ Nos parágrafos iniciais de artigo devotado à peça, Caio Gagliardi responde de forma implícita ao questionamento implicado no título do ensaio de Tabucchi, em termos similares àqueles propostos aqui: “*O marinheiro* poderá ser porventura reduzido a uma charada. [...] Esta análise não procura, contudo, ‘matar uma charada’. [A peça] Inclui-se na categoria especial dos textos a que somos continuamente compelidos a retornar, com o desejo vão de desvelá-los, mesmo sabendo que sua graça e, quem sabe, seu valor, está em justamente não o fazer. [...] Por esse motivo, se é verdade que toda a interpretação é uma tentativa de desocultação, qualquer comentário que se pretenda à altura da natureza particular dessa peça deve, ao invés de assoprar para longe sua atmosfera nevoenta, meramente encarada como disfarce para um enigma, preservá-la para que ela possa ser realmente *lida*”. In: Caio Gagliardi. *A reflexividade discursiva em O marinheiro*, de Fernando Pessoa. *Pitágoras*, 500, vol. 1. Campinas: Unicamp, p. 97-8, Outubro 2011.

“Aquela relação que há entre o sono e a vida é a mesma que há entre o que chamamos vida e o que chamamos morte. Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (LD, p. 191). Sabe-se que tal pressentimento configura uma das mais fecundas obsessões de Pessoa, que a cultivou não apenas nesta obra em que trabalhou por anos a fio, como também em inúmeros poemas e textos de natureza especulativa. Já foi amplamente investigada, por outros pesquisadores, a germinação do tópico da vida enquanto sonho n’ *O marinheiro*, reconhecido como o instante de amadurecimento de um dos núcleos temáticos favoritos do escritor. Ainda assim, cabe retomá-lo com vista à abordagem das demais peças aqui focalizadas, sobretudo porque, igualmente manifesto em alguns dramas de Shakespeare, verifica-se sua recorrência no repertório cultural de diversos países e épocas, em particular na Europa.

Embora costumemos associá-la de imediato à bem conhecida peça de Calderón, quem também sedimentou, com *O grande teatro do mundo* (1645), a metáfora barroca do *Theatrum mundi* no imaginário das gerações posteriores, a concepção da vida como sonho lhe é bastante antecedente – recorde-se, para citar apenas dois casos, algumas lendas de matriz budista e o mito da caverna narrado no livro VII d’ *A república* de Platão; especificamente o motivo do sujeito miserável que se torna rei, no entanto, central em *A vida é sonho* (1635), também se faz notar n’ *A megera domada* (1594) de Shakespeare e remete mesmo a tradições mais longínquas no tempo e no espaço, como é o caso de um dos mais célebres episódios d’ *As mil e uma noites*, aquele em que um mendigo, sequestrado e submetido ao consumo de entorpecentes na noite anterior, vê-se ocupando a posição de monarca ao despertar. Trata-se, claro está, de circunstância armada pelo sultão autêntico, para fins de passatempo. A situação provoca vários desdobramentos, entre eles o fato de o mendigo-sultão se revelar um soberano mais indulgente do que o genuíno, motivo pelo qual torna a ser exposto ao uso de narcóticos e em seguida atirado às ruas. Repentinamente entregue à mendicância outra vez, o sujeito capitula perante a demência, incapaz de discernir ilusão e realidade.

O que distingue as criações de Pessoa daquelas de Calderón e Shakespeare referidas acima, seja no que se refere ao vertiginoso universo da heteronímia, seja

no que tange ao textos dramatúrgicos de que nos ocuparemos neste capítulo, é o acentuado caráter volúvel que confere a categorias rígidas como vida e morte, verdade e mentira, criador e criatura. Esses pares, conforme Caio Gagliardi já fez notar quanto a outro grupo de termos antagônicos, “aparecem não apenas indistintos, como trocados” em *O marinheiro*¹⁹⁰. Já em determinadas alturas do *Livro do desassossego*, no qual se alude à realidade como “episódio da imaginação” (LD, p. 227), em tal grau se opera a inversão que esta ameaça se dissipar:

Reconhecer a realidade como uma forma da ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade, é igualmente necessário e igualmente inútil. [...] || Qualquer coisa, conforme se considera, é um assombro ou um estorvo, um tudo ou um nada, um caminho ou uma preocupação. Considerá-la cada vez de um modo diferente é renová-la, multiplicá-la por si mesma. (LD, p. 120)

É certo que, na passagem em questão, datada de maio de 1930, o problema assume contornos distintos dos que veremos em detalhe n’ *O marinheiro* e demais peças: defende-se, aí, uma constante alternância de referentes que suspende a dicotomia (“um tudo ou um nada”) em favor do paradoxo (“é igualmente necessário e igualmente inútil”). Importa ressaltar, no entanto, a particularidade da forma como Pessoa aborda o binômio sonho-realidade: tanto em *A vida é sonho* quanto n’ *A megera domada* as oposições se demarcam com mais firmeza, de modo que nós, enquanto plateia, não temos dificuldade em perceber o que pertence a uma esfera e à outra. Dito de outro modo, pode-se afirmar que a eficácia do dispositivo dramático destas peças de Calderón e Shakespeare reside na clara separação entre essas duas instâncias, sonho e realidade, ainda que tire proveito de seu suposto embaralhamento. Vejamos esse procedimento mais de perto.

No prólogo de *A megera domada*, quando o embrigado Sly, que afirma nunca ter tido “mais meias do que pernas, nem mais sapatos do que os pés”¹⁹¹, desperta em aposento luxuoso de uma casa nobre, trajando rico camisolão de dormir e cercado por serviçais, que insistem em tratá-lo por “Vossa Honra” e “Vossa

¹⁹⁰ Caio Gagliardi. Op. cit., p. 117.

¹⁹¹ William Shakespeare. “A megera domada”. In: *Comédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 306.

Grandeza”, a incerteza que exprime não se estende a nós, que assistimos à elaboração do embuste desde o princípio:

Sly Sou fidalgo?
Tenho uma esposa assim, ou sonho, acaso?
Ou sonhei até agora? Não; dormindo
não estou: vejo, escuto, falar posso,
sinto perfumes suaves, toco em coisas
agradáveis. Por minha vida, é certo:
sou nobre de verdade, não latoeiro;
não sou Cristóvão Sly. [...] ¹⁹²

O efeito cômico da sequência de abertura depende da clara distinção, pela plateia, dessas duas instâncias, sonho e realidade. Semelhante linha divisória é também o que sustenta a principal cadeia de eventos do texto, uma vez que as peripécias de Petrucchio para submeter Catarina ao casamento, o que abre caminho para a disputa da mão de Bianca, a irmã caçula, por outros pretendentes, constitui nada mais do que o enredo de uma peça teatral representada por uma companhia de atores para divertimento de Sly e “sua” corte, espetáculo na verdade encomendado pelo nobre que idealizou toda a farsa e que preenche a íntegra dos cinco atos da comédia de Shakespeare.

Se *A megera domada* representa, por um lado, típica ocorrência de teatro dentro do teatro, uma vez que “o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”¹⁹³, igualmente participa, por outro lado, de uma tendência mais ampla no teatro shakespeariano, dominado pelo tema do disfarce e da ilusão. De fato, a famosa sentença enunciada pela personagem Jaques em *Como quiserdes* (título conforme tradução planeada por Pessoa para *As you like it*; cf. COR II, p. 13), segundo a qual “O mundo é um palco; os homens e as mulheres, meros artistas, que entram nele e saem”¹⁹⁴, ilustra não apenas uma visão de mundo, como também um dos dispositivos dramáticos prediletos do autor inglês: Iago, já na cena inicial de *Otelo*, previne a plateia de suas intenções malignas ao afirmar, com ares de paradoxo, “I

¹⁹² Ibidem, p. 307.

¹⁹³ Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. Ed cit., p. 385.

¹⁹⁴ William Shakespeare. “Como gostais”. In: *Comédias: teatro completo*. Ed. cit., p. 364.

am not what I am”¹⁹⁵; no *Rei Lear*, o Conde de Kent, expulso do reino por tomar o partido da leal Cordélia, retoma seu posto no séquito real sob disfarce; Hamlet, com o objetivo de desmascarar o Rei Cláudio, simula estar louco. Não é diferente na comédia aqui focalizada: como parte de seu plano para cortejar Bianca em segredo, Lucêncio assume o papel de professor de latim, e seu criado, Trânio, toma-lhe o lugar, ardil reduplicado diante de outro criado seu, Biondello:

LUCÊNCIO – Para salvar-me a vida, Trânio assume
minha aparência e veste minha roupa,
como eu, para escapar, vesti a dele.
Matei um homem mal saltei em terra,
e tenho medo de ter sido visto.
Ficareis a serviço dele [...]
E nessa boca, nada sobre Trânio.
Trânio agora é Lucêncio.

BIONDELLO – Tanto melhor para ele. Desejara
também ser ele.

TRÂNIO – O mesmo eu desejara [...] Sozinho estando,
volto a ser Trânio; mas com gente estranha,
sou vosso amo Lucêncio¹⁹⁶.

Vê-se que, não obstante a peça inteira se baseie em tal mecânica de inversões e estas constituam, mais do que um dado do enredo, a própria engrenagem construtiva do do texto, em nenhuma medida as diferentes instâncias se embaralham. O teatro de Pessoa, por sua vez, a começar por *O marinheiro*, estende tal confusão à própria estrutura dos textos, não permitindo que firmemos pontos de referência estáveis. Não é o que sucede em Shakespeare: o dramaturgo inglês garante que sua audiência esteja atenta à ironia que permeará o discurso e os gestos de Petrucchio em suas investidas contra Catarina, permitindo-lhe que assimile de ambos precisamente o oposto do que aparentam exprimir:

PETRUCCHIO – Vou cortejá-la com algum espírito.
Se me insultar, dir-lhe-ei sem circunlóquios
que como o rouxinol tem ela o canto;
franzindo o rosto, lhe direi que é límpida

¹⁹⁵ Idem. “Othello, the Moor of Venice”. In: *The Complete Works*. Ed. cit., p. 1115.

¹⁹⁶ Idem. “A megera domada”. In: *Comédias: teatro completo*. Ed. cit., p. 311.

Ilusões dentro de ilusões dentro de ilusões, sem que jamais se perca o ponto de referência exato, detonador da sequência de desdobramentos: eis o que também ocorre em *A vida é sonho* de Calderón. Acompanhamos a labiríntica trajetória de Segismundo, filho renegado do rei Basílio que fora preso numa torre desde o nascimento, sem outro contato com o exterior senão através de Clotaldo, servo de seu pai, mas em momento algum nos perdemos entre sonho e realidade, sono e vigília, perante os inúmeros questionamentos lançados pelo protagonista:

SEGISMUNDO – No,
ni aun ahora he despertado,

¹⁹⁹ Ibidem, p. 86.

que según, Clotaldo, entiendo,
todavía estoy durmiendo.
Y no estoy muy engañado;
porque si ha sido soñado,
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que rendido,
pues veo estando dormindo,
que sueñe estando despierto.²⁰⁰

Ver estando dormindo, sonhar estando desperto: não é difícil imaginar o fascínio que afirmações desta espécie possam ter exercido sobre Pessoa; é possível, ainda, que não ignorasse a dupla acepção da palavra *sueño* em espanhol, designando tanto o ato de sonhar quanto o de dormir, vocábulo que em português corresponde ora a *sonho*, ora a *sono*. A obsessão pela vida enquanto sonho, “não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro”, constitui aspecto fundamental das peças que integram o conjunto *Teatro do êxtase*, nas quais se exploram fissuras e tensões que não distinguem com clareza a “ilusão de vida” da “vida em si”, para retomar os termos do ensaio sobre o drama abordado no capítulo anterior. Se nas peças de Calderón e Shakespeare até aqui citadas a indeterminação se limita à esfera diegética, implicando apenas as personagens envolvidas na ação, nos textos de Pessoa essa dificuldade se impõe ao leitor.

2.

O único texto dramaturgico publicado por Pessoa é também o único concluído, constituindo o parâmetro mais firme para que se estabeleça o modelo dramático subjacente aos que integram o projeto “Teatro d’êxtase”. Em outras palavras, pode-se dizer que *O marinheiro* orienta a condução daqueles dramas inacabados e molda-lhes um arquitexto comum.

Com o fim de ilustrar a arquitetura dramática desse “drama estático em um quadro”, é admissível segmentá-lo em três partes. Na primeira, três “donzelas” em vigília diante de uma quarta, morta, trocam réplicas em que se precipitam especulações de ordem metafísica a respeito da vida, do mundo e do passado;

²⁰⁰ Ibid., p. 107.

abrem-se questionamentos, mas a dúvida ainda não prevalece: embora a angústia já se faça presente, ainda não as domina, na medida em que buscam na fala, no diálogo que mantêm entre si, o preenchimento dos vazios que as assombram. Nesse início, há, inclusive, um procedimento de construção do diálogo que se repete por, pelo menos, duas vezes: as veladoras falam para preencher o silêncio e ocupar o tempo, embora já pressintam a fala como algo perigoso; quando o assunto, porém, está na iminência de se esgotar, a Primeira Veladora de súbito interpela suas companheiras com uma interrogação: “Se passeássemos?...” (TE, p. 52); “Quando virá o dia?...” (idem, p. 54). Há que se perceber, enfim, que, na primeira parte, o diálogo ainda não é desconstruído: as veladoras realizam comentários que encontram eco na fala das companheiras, fazem perguntas que, não sendo de natureza retórica, são respondidas pelas demais²⁰¹. Esse é um detalhe importante, pois, conforme *avança* esse “drama estático”, vão se dissolvendo os feixes que sustentam a comunicação entre as personagens²⁰².

O instante em que a Segunda Veladora passa a narrar um sonho tido por ela à beira-mar, envolvendo o marinheiro que dá título à peça, marca o início do que poderíamos referir como a segunda parte. É essa, talvez, a única ocasião de um pouco de respiro para as veladoras, quando, por alguns momentos, deixam de se preocupar exclusivamente em ocupar o espaço com palavras. Há, no entanto,

²⁰¹ Vejam-se os seguintes exemplos: “PRIMEIRA – Não desejais, minha irmã, que nos entretenhemos contando o que fomos? É belo e é sempre falso... || SEGUNDA – Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa? || PRIMEIRA – Talvez. Eu não sei. [...]” (TE, p. 51); “PRIMEIRA – [...] O mar de outras terras é belo? || SEGUNDA – Só o mar das outras terras é que é belo... [...]” (idem, p. 53); “SEGUNDA: [...] Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado. || PRIMEIRA – Eu também devia ter estado a pensar no meu... || TERCEIRA – Eu já não sabia em que pensava... [...] Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?... || SEGUNDA – As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... [...]” (id., p. 55-6).

²⁰² Já renunciando a incomunicabilidade que atingirá níveis extremos na última parcela do drama, repare-se no trecho a seguir, ainda no início, em cujo final a Primeira Veladora solicita às companheiras uma garantia de que suas lembranças do passado (e da infância) sejam verdadeiras e nenhuma lhe dá resposta, apenas continuam a enunciar suas próprias recordações: “PRIMEIRA – Por mim, amo os montes...Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia...Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras...Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho...A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos...E os nossos sonhos eram de que as árvores projectassem no chão outra calma que não as suas sombras...Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar... || SEGUNDA – Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar...A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas...Eu era pequena e bárbara... [...]” (TE, p. 57)

breves intervalos nos quais as especulações retornam, pontuando a narrativa²⁰³, cuja síntese é a que segue: após naufragar, um marinheiro encontra refúgio em uma ilha longínqua e, saudoso de sua terra natal, para onde provavelmente jamais retornaria, passa a “sonhar uma pátria que nunca tivesse tido” (TE, p. 61), em substituição à anterior. Assim é que, dia após dia, durante anos, empenha-se em sua criação: delinea paisagens, cidades, ruas e travessas; na sequência, preenchendo-as com habitantes, principia a distinguir os “companheiros da infância”, bem como “os amigos e inimigos da sua idade viril” (TE, p. 64). Chega um momento, todavia, em que, cansado de sonhar, o marinheiro tenta recordar-se de sua pátria autêntica, sem sucesso: todas as lembranças convergiam para sua “pátria de sonho” (TE, p. 65). Mais do que inúteis, portanto, mostram-se absurdos seus esforços de recordação:

Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... (ibidem)

Ao término do relato, as veladoras passam a se questionar: e se, assim como aquelas do marinheiro, suas lembranças, ao invés de frutos de vivências empíricas, não passassem de criações do imaginário? A partir da história narrada, então, detona-se uma sequência de indagações em que a dúvida passa a ganhar ares de certeza. Todo esse trecho final, ao qual se pode chamar a terceira parte da peça, é acelerado pela angústia, em ritmo ascendente, que a narrativa provoca no trio. Se, na primeira parte, frequentemente lançavam perguntas umas às outras à espera de resposta, as páginas que antecedem o arremate são marcadas pela explosão do que antes estava somente no subtexto: as veladoras falam entre si não para se

²⁰³ Veja-se o seguinte exemplo, imediatamente seguinte à primeira pausa que irrompe durante a narração: “PRIMEIRA – Minha irmã, por que é que vos calais? || SEGUNDA – Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. [...] Vede: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho? || PRIMEIRA – Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... [...] Falai-nos muito mais do vosso sonho. [...] || TERCEIRA – Contai depressa, contai outra vez... [...] Voltai ao vosso sonho...” (TE, p. 62-3).

comunicarem, mas sim para preencherem lacunas, apenas. Nesse sentido, as perguntas de uma progressivamente²⁰⁴ deixam de encontrar eco na outra e escancaram seu caráter retórico, aflitivo:

PRIMEIRA – Não faleis mais, não faleis mais... [...] || Que foi que dissestes e que me apavorou? [...] Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para me não deixar pensar... [...] Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... [...] O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... [...] (TE, p. 69-70)

Nota-se que a história do marinheiro é o que detona a indeterminação entre sonho e realidade nesta peça; no entanto, já a rubrica de abertura, a seguir citada na íntegra, apresenta elementos que permitem borrar os contornos que separam as duas instâncias, antecipando um dos motivos centrais do texto:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. || Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. || É noite e há como que um resto vago de luar. (TE, p. 51)

Sabemos que essa espécie de texto, modernamente referida como rubrica ou indicação cênica, entre os gregos recebia o nome *didaskalia*, correspondendo à ideia de instrução ou ensinamento. Tratava-se, efetivamente, de diretrizes que tinham em vista a representação do texto dramático, transmitidas aos atores pelos poetas. No entanto, uma vez que os autores com frequência reclamavam para si a

²⁰⁴ Nos instantes imediatamente seguintes ao término do relato, as veladoras ainda procuram sustentar o diálogo entre si, ainda que a Segunda já manifeste sinais de esgotamento: “PRIMEIRA – [...] Esse sonho como continua?... || SEGUNDA – Não sei como era o resto... Mal sei como era o resto... Por que é que haverá mais?... || PRIMEIRA – E o que aconteceu depois? || SEGUNDA – Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... [...] || TERCEIRA –Talvez tivesse regressado à Pátria... Mas a qual? || PRIMEIRA – Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém? || SEGUNDA – Por que é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa?” (TE, p. 65-6)

tarefa de dirigir a montagem, tais orientações não se faziam presentes no manuscrito²⁰⁵.

A natureza desses direcionamentos situados à margem da fala das personagens varia pouco: anotam-se as entradas e saídas de personagens, fixam-se as coordenadas espaço-temporais, detalham-se os cenários etc. Seu emprego atinge, pois, tanto o nível da representação cênica quanto o dos eventos ficcionais, aproximando-se do papel da descrição no gênero narrativo. No final do século XIX, inclusive, durante a voga naturalista, esta última função atendeu a graus de precisão e sutileza até então incomuns, com respeito à interioridade da personagem e à ambiência da cena. De todo modo, mais do que fornecer as informações necessárias para que o texto seja levado ao palco, a didascália preocupa-se em esclarecer a situação; aquela citada acima, entretanto, introduz um paradoxo: a indicação de quatro tochas aos *cantos* difunde a ideia de ângulo, lado ou extremidade, familiares a figuras geométricas como o quadrado e o retângulo, mas não à forma circular, caracterizada pela harmonia em relação a um número infinito de eixos de simetria.

Verificam-se, ainda, elementos que abrem espaço para o dúbio: não obstante situar o quarto “*sem dúvida* num castelo antigo”, o trecho, quando sinaliza ser noite, indica haver “*como que* um resto vago de luar” (ênfases minhas). Não bastasse a eleição de um símile, que induz à comparação metafórica – estranha a qualquer descrição pretensamente objetiva –, o trecho realça o que há de *vago* no que resta de luar, o que tanto pode dizer respeito à quase ausência de luz proveniente da lua, como também à incerteza de afinal haver alguma reminiscência desta luminosidade naquele quarto.

Também a opção por certas formas impessoais (“Do quarto *vê-se* que é circular”; “dando para onde só *se vê*” – ênfases minhas) mascara uma ambiguidade: quem vê? A pergunta não soa despropositada quando atentamos a outro detalhe da descrição espacial, dirigido a “quem imagina o quarto”: quem imagina, o leitor ou o autor? Se pensarmos que a peça se propõe mais à leitura do que à representação cênica, o interesse recai sobre o primeiro elemento; todavia,

²⁰⁵ Esse é também o caso de Shakespeare, cujos textos apresentam número bastante limitado de indicações cênicas, habitualmente ampliadas ou acrescidas por seus editores.

também o segundo pode sobressair, na medida em que o texto de Pessoa trabalha no limite da ideia de “imaginação” como sinônimo de “criação”, contestando a distinção entre fabricante e fabricado ao admitir a corporificação de produtos do imaginário (o marinheiro sonhado pelas veladoras sonha uma realidade que desestabiliza o plano em que estas se situam).

Já a didascália de abertura, portanto, soma componentes de indeterminação a este drama que se caracteriza por intenso questionamento do estatuto do real. Essa não é uma particularidade a se desprezar, quanto mais porque resvala em outros aspectos da mecânica de construção da peça: se as rubricas, por definição, consistem em indicações *confiáveis*, necessárias à produção de sentido, de que forma lidar com partículas textuais que, situadas à margem do diálogo, contaminam-se pela indistinção que preside o conjunto de situações que se põem diante de nós? Esse é o caso da rubrica que segue, disposta após a fala de uma das veladoras, já no auge dos questionamentos levados adiante por aquelas figuras:

PRIMEIRA – Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade. [...] Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?... || *(não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.)* (TE, p. 69)

É possível afiançar que nenhuma das outras duas veladoras de modo algum dirigira o olhar à primeira? Nos termos em que Pessoa articula sua peça, lançando sobre ela abundantes camadas de névoa, não se pode responder com segurança a essa pergunta. No entanto, o próprio arremate deste drama depende da didascália de encerramento:

Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. || Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.
(TE, p. 73)

Vê-se, aqui, mais uma vez a presença do “como que” em oração de cunho objetivo. Pode-se apostar no raiar do dia, afinal? Não há garantia alguma disso. E quanto ao “vago carro”, refere-se a um veículo distante (o que estaria em

desacordo com a indicação anterior, “Não muito longe”) ou vazio e, por consequência, inexistente? Também as poucas reações emotivas encriptadas nas falas das veladoras transmitem tal insegurança ao leitor: “SEGUNDA – [...] Sinto que me ardem os olhos de eu ter pensado em chorar... || PRIMEIRA – Chorastes, com efeito, minha irmã. || SEGUNDA – Talvez... Não importa... [...]” (TE, p. 68-9).

Outro drama shakespeariano em que se nota não apenas o emprego do *play within the play*, mas também a manipulação das aparências, é *A tempestade*. Nesta peça, há um motivo que parece ecoar em *O marinheiro*: o exílio e o isolamento de Próspero, duque deposto brutalmente, e de sua filha Miranda em uma ilha fantástica, colaboram para a maturação de ambos, entre a magia do presente e as reminiscências do passado. Próspero mantivera em segredo sua vida anterior no Ducado de Milão, de forma que, até o início da Cena 2 do Ato I, Miranda não sabe quem é, tampouco de onde vem, e suas poucas lembranças da infância se confundem com um sonho:

PRÓSPERO

[...] Lembras -te

De antes de irmos para esta gruta?

Não creio que te lembres, pois não tinhas então

Sequer três anos.

MIRANDA

Certamente, senhor, recordo.

PRÓSPERO

Recordas o quê? Outra casa, outra pessoa?

Se de algo guardas memória conta-me

O que ficou na tua lembrança.

MIRANDA

É longínquo,

É mais um sonho do que um facto aquilo

Que a minha memória guarda. [...] ²⁰⁶

Já os livros, únicos objetos levados pelos exilados, encarnam a memória, mas também a potência da imaginação por meio da magia, que ainda trará a ambos um futuro restaurado na comédia. Em seu prefácio à edição aqui citada, Mariana

²⁰⁶ William Shakespeare. *A tormenta*. Tradução e notas de Fátima Vieira. Lisboa: Babel, 2011, p. 50. O título desta edição faz referência a uma das opções de tradução cogitadas por Fernando Pessoa.

Gray de Castro observa que a relação entre magia e dramaturgia, recorrente nesta peça, diz respeito à “metáfora unificadora que atravessa toda a obra de Shakespeare: a ideia do mundo como um palco onde existir (ou ser) e relação representar (ou agir) – as palavras em inglês, *being* e *acting*, invocam os dois sentidos – são de impossível separação”²⁰⁷. Na sequência, a pesquisadora refere o bem conhecido discurso que Próspero enuncia após o bailado em celebração ao matrimônio de sua filha com Ferdinando, salientando haver ali uma “profunda meditação sobre a irreabilidade teatral do mundo”, na medida em que “suas palavras também aludem à própria peça e, por conseguinte, ao mundo que ela precariamente instaura como representação”²⁰⁸. Recordemos, também nós, essa famosa passagem:

PRÓSPERO

[...]

O nosso entretenimento acabou. Estes actores,
Como já te tinha dito, são todos espíritos,
Esvaíram -se no ar como finos vapores;
E, tal como é ilusória esta visão,
Também as altas torres, os palácios soberbos,
Os templos solenes e mesmo este grande globo,
E todos os que o ocupam, se desvanecerão,
Sem deixar um só rasto, tal como esta função
Se dissolveu no ar. A matéria que nos compõe
É igual à dos sonhos; e a nossa curta vida
Cercada por um sono²⁰⁹.

A prefaciadora menciona, por fim, a ambiguidade contida na expressão “este grande globo”, notada por William Empson em seus *Seven types of ambiguity* (1930): além de uma alusão ao planeta em que vivemos, pode-se interpretá-la como referência ao teatro físico em que as peças de Shakespeare eram representadas, The Globe. Deste modo, os primeiros espectadores da peça “seriam convidados a participar, em primeira mão, na ilusão teatral do autor”²¹⁰. A hipótese

²⁰⁷ Mariana Gray de Castro. “Introdução”. In: A tormenta. Ed. cit., p. 17.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ed. cit., p. 145.

²¹⁰ Mariana Gray de Castro. Op. cit., p. 18.

faz sentido, mas também nos incita a observarmos mais de perto a dinâmica de *A tempestade*.

Ainda que Pessoa tenha valorizado a “atmosfera de magia” desta peça, sobre a qual paira “um de símbolo e de alegoria”²¹¹, a mistura entre as esferas do sonho e da realidade não é proposta por Shakespeare em termos tão radicais como os que ele mesmo, Pessoa, colocará em funcionamento n’ *O marinheiro*: a dificuldade em distinguir os dois planos não só se limita apenas às personagens, como também há uma – Próspero – plenamente alheia a tal obstáculo. Por mais que o mago possa apontar para a fragilidade da ficção, ele não se dispõe a desarmá-la por completo, antes se preocupa em restaurar a harmonia daquele mundo em desordem.

Se n’ *A tempestade* a ficção do teatro ajuda a revelar a ficção da vida, na medida em que aquilo que se afigura às personagens enquanto *verdade e fatalidade* se revela para nós, leitores e espectadores, como *representação e intencionalidade*, o certo é que Shakespeare possibilita que vejamos, à diferença do que ocorre no “drama estático” publicado em *Orpheu*, as forças invisíveis movimentarem as peças do tabuleiro: à exceção de Próspero, que exerce o papel de Deus naquela ilha, as personagens humanas não veem que boa parte de suas ações, bem como dos eventos que se abatem sobre elas – a começar pelo naufrágio que as conduziu àquele lugar –, são provocados pelo espírito Ariel, a mando do mago, algo de que o público está prevenido desde a Cena 2 do Ato I. Assim, quando as personagens colocam os sentidos em dúvida, a incerteza jamais se transfere à plateia, porque o dramaturgo controlou habilmente a quantidade de informações que nos forneceu, para que estivéssemos sempre certos do que ocorre em cena.

Em *A tempestade*, portanto, a confusão adquire significado sobretudo metafórico, e não fundante, como em *O marinheiro* e nas demais peças reunidas em *Teatro do êxtase*. O que Pessoa faz é não nos permitir dar esse passo para fora da cena, como quem a tudo observa com segurança: “Tudo é teatro”, afirmaria o narrador do *Livro do desassossego* pouco após referir jamais se sentir tão próximo da verdade como quando vai ao teatro ou ao circo, por saber estar enfim “assistindo à perfeita figuração da vida” (LD, p. 321).

²¹¹ Observações feitas por Pessoa na contracapa de uma edição desta peça que consta em sua biblioteca particular. Cf. op. cit., p. 9-10.

Das peças de Shakespeare, todavia, é preciso referir o caso de *Hamlet*, aquela em que a ideia da vida enquanto representação adquire significado mais lato. Não foi à toa que, dentre as diversas deste autor que fazem recurso ao *play within the play*, Lionel Abel tenha escolhido esta para ilustrar sua proposta de “metateatro”, termo que forjou, em 1963, para distinguir textos dramáticos nos quais a realidade figure como instância já substancialmente teatral, o que, por hipótese, dissolveria os limites entre obra e vida²¹². De fato, no universo shakespeariano, *Hamlet* configura um caso particular: embora ali a “peça dentro da peça” ajude a confirmar as suspeitas do príncipe – a ilusão espelha acontecimentos preexistentes à representação perante a comitiva real –, a cadeia de simulações engendradas pelo protagonista conduz a resultados que colocam em xeque tudo o que presenciamos em cena, bastando que se refira o caso de Ofélia: a princípio sã, a filha de Polônio enlouquece ao saber da morte do pai; dissimulando loucura, o príncipe, sempre sã na companhia de seus amigos mais próximos, desestabiliza todo o reino – o que não deixa de lhe atestar a loucura. Esses são aspectos que, em última análise, não permitem estabelecer um ponto de vista estável e seguro para hierarquizar a cadeia de ações deste drama, o que está na raiz da concepção cênica de uma das mais bem-sucedidas montagens modernas do texto:

Craig dizia a Stanislavski em 1912 que concebia *Hamlet* como um ‘monodrama’. Stanislavski teria dito então: ‘Tentemos por todos os meios fazer o público compreender que ele vê a peça com os olhos de Hamlet; que o rei, a rainha e a corte não são mostrados no palco tais como são na realidade, mas tais como vistos por Hamlet. Penso que podemos fazer isso nos quadros em que Hamlet está em cena’. Ao que Craig respondeu sugerindo que Hamlet estivesse sempre em cena [...]²¹³

Em síntese: n’ *A vida é sonho* de Calderón e n’ *A megera domada* de Shakespeare, referidas no início deste capítulo, bem como n’ *A tempestade*, abordada há pouco, a vertigem é sobretudo temática; em *O marinheiro* e nas

²¹² Cf. Lionel Abel. *Metateatro: uma visão nova da arte dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

²¹³ Joseph Danan, “Monodrama (polifônico)”. In: Jean-Pierre Sarrazac (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Coorganização de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco e David Lescot; tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 115. O diálogo foi narrado por Denis Bablet em seu *Edward Gordon Craig* (Paris: L’Arche, 1962).

demais peças de Pessoa sobre as quais nos debruçaremos, o embaralhamento é estrutural, infectando inclusive as rubricas e, por consequência, as falas das personagens.

Semelhante distinção entre o que pertence ao tema e o que diz respeito à estrutura é também indispensável para compreender a forma como a monotonia se comporta em *O marinheiro*. Por um lado, o próprio dramaturgo se encarregou de fornecer munição a quem desejasse acusar o texto de maçante, ao publicar, sob o nome de Álvaro de Campos, aquele famoso poema intitulado “A Fernando Pessoa”, em que a criatura se dirige ao criador e aponta para o que ali há de tedioso, de tal modo que mesmo “os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos” (AdC, p. 135); por outro, a sugestão de que o drama constituiria um falatório sem fim – “[...] *Porque estamos nós falando ainda?* || Ora isso mesmo é que eu ia || Perguntar a essas senhoras...” (ibidem) – não apenas vacila mediante a observação atenta da mecânica da peça, como também é repelida pelo seguinte apontamento, sem datação ou assinatura:

Beginning very simply the drama rises gradually to a terrible pitch of terror and doubt, which grow and grow, till they absorb in themselves the three speakers's souls and the atmosphere of the room and the very power the day has to begin. || The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ev(e)r seen. A leaden pall falls over on when they have no which to speak, nor any reason for speaking²¹⁴. (OP, p. 788)

Se, de fato, predomina o tom monocórdio no texto, tal característica não se transfere à engrenagem deste drama, conduzido por personagens que, na aparência, não compõem conflito algum, por apenas conversarem em lugar de agirem. Ora, ao comentar o mecanismo dramático da peça, cujo traço distintivo, conforme o trecho citado, é a gradação, Robert Bréchon identifica-lhe o clímax no relato da Segunda Veladora e chama a atenção para as “peripécias mentais” que daí decorrem, quando se inverte a perspectiva do sonho e as veladoras questionam se

²¹⁴ Eis a tradução de José Augusto Seabra: “Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de terror e de dúvida, até que estes absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim da peça contém o mais sutil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer uma às outras nem mais nenhuma razão para falar.” In: _____. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Ed. cit., p. 31.

“não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (TE, p. 69). A partir dessa altura, que o biógrafo francês refere como a metade final da peça, o desenrolar dos eventos atende à estrutura de um “suspense metafísico”, comparável, ainda segundo Bréchon, à dinâmica dos romances policiais que Pessoa gostava de ler²¹⁵.

A expressão é certa e pode, inclusive, se estender à totalidade do drama, no qual se verificam, do princípio ao fim, várias referências ao raiar do dia que se aproxima e, com ele, o adormecer dos sonhos, introduzindo um elemento de suspense que não permite que o texto resvale na modorra²¹⁶. Bem ao contrário, a constante referência ao amanhecer provoca a expectativa de que algo aconteça, antecipando a presença do “terror intelectual” proporcionado pelo desfecho.

Outros elementos cuja repetição provoca efeito parecido são as menções ao frio²¹⁷ (possível alusão à morte, que ronda as veladoras não apenas na forma do cadáver, mas também de uma entidade invisível que pressentem transitar entre elas); ao despertar do ser ou seres de cuja presença desconfiam²¹⁸; ao silêncio que, por vezes, ameaça se corporificar e conceder materialidade à presença de um

²¹⁵ Robert Bréchon. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. 2ª ed. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 178.

²¹⁶ Vejam-se, por exemplo, as passagens a seguir: “Quando virá o dia?...” (TE, p. 54); “Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem...” (ibidem); “Breve será dia...” (idem, p. 59); “Vede: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar...” (id., p. 63); “Vede, começa a ir ser dia.. Vede: vai haver o dia real...” (id., p. 67); “Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se...” (id., p. 68); “Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho...” (ibid.); “Vede, o céu é já verde... O horizonte sorri ouro...” (ibid.); “Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora...” (idem, p. 69); “O dia devia ter já raiado...” (id., p. 70); “Por que é que já não reparamos que é dia?... (id., p. 71); “É dia já. Vai acabar tudo...” (id., p. 73).

²¹⁷ “PRIMEIRA – Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está...” (TE, p. 59); “SEGUNDA – Talvez... Não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!...” (id., p. 69). Registre-se, ainda, que a repetição do “é o agora” é retomada pouco adiante pela Terceira Veladora, já na iminência do desenlace, associada ao dia que raia e à entidade que as ronda: “TERCEIRA (*numa voz muito lenta e apagada*) – Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já. Vai acabar tudo...” (id., p. 73).

²¹⁸ Além da fala da Terceira Veladora já anotada acima, veja-se a seguinte passagem de uma fala da Primeira: “Há mais presenças aqui do que as nossas almas.. O dia devia ter já raiado.. Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo...” (TE, p. 70).

intruso, que as veladoras chegam a referir como “quinta pessoa”²¹⁹, a quem atribuem a faculdade de controlar suas ações e discursos²²⁰; à suspeita, por outro lado, em relação à fala, cujo perigo as leva a privilegiarem o silêncio outras vezes temido²²¹.

Nota-se que, não obstante Pessoa procure escapar às principais convenções do gênero dramático, ao desestabilizar categorias tradicionais como as de ação, diálogo, enredo e personagem, permanece intacta a essência do drama, ao menos tal como concebida pelo dramaturgo e teatrólogo Martin Esslin: “a criação do interesse e do suspense (em seu sentido mais lato) está por trás de toda construção dramática”²²². O mesmo autor considera, logo adiante, ser necessário haver “constante variação de andamentos e ritmos”, sob pena de “provocar o tédio e a sonolência”²²³, precisamente a espécie de efeito que o astuto criador de *O marinheiro* fez incidir sobre seu heterônimo mais exaltado e que passou a ser reproduzido por tantos críticos que se ocuparam desta peça, não prestando atenção a aspectos que até aqui temos procurado realçar.

É Esslin, ainda, quem observa, em vários dramaturgos modernos, como Beckett e Ionesco – ambos posteriores a Pessoa –, a tendência a substituir a convencional pergunta “e agora, o que será que vai acontecer?” por outro questionamento, mais amplo: “O que estará acontecendo?”²²⁴. Esta opção, que situa

²¹⁹ Este tópico é trabalhado em detalhe por Caio Gagliardi na parte final de sua “Introdução” (In: TE, p. 38-45) e também é referido por Renata Soares Junqueira em seu “Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa”. In: *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013, p. 87-99.

²²⁰ Veja-se o seguinte diálogo: “TERCEIRA – As vossas frases lembram-me a minha alma... || SEGUNDA – É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando...” (TE, p. 56); repare-se, ainda, nas seguintes passagens, todas enunciadas pela Segunda Veladora: “Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar?” (id., p. 71); “Quem é que está falando com a minha voz?...” (id., p. 72); “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (ibid.)

²²¹ Tome-se o exemplo a seguir: “SEGUNDA – Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar.” (TE, p. 62-3)

²²² Martin Esslin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 47.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Idem, p. 53.

a obra dramaturgica no nível da incerteza, é perfeitamente ajustável a *O marinheiro*.

Em outra altura de seu ensaio, o mesmo estudioso recorre ao *Tartufo* de Molière para definir um dos recursos elementares de qualquer drama: “fazer o público saber um pouco mais do que os personagens que estão no palco. Ou, em alguns casos, menos. Quando o público sabe menos do que os personagens, o que resulta é o suspense, a tensão, a expectativa”²²⁵. De fato, uma das formas de medir a perícia de um dramaturgo consiste em verificar sua habilidade em controlar o fluxo de informações a que o público tem acesso. Já vimos que Shakespeare e Calderón, respectivamente em *A megera domada* e *A vida é sonho*, operam de forma semelhante ao autor francês, permitindo que a audiência esteja sempre um passo à frente das figuras em cena; Pessoa, por seu turno, articula a tensão de *O marinheiro* por meio de um procedimento não previsto na passagem citada: consentir, durante a maior parte do tempo, que o público saiba tanto quanto as personagens.

A dinâmica de antecipações que orienta a peça, porém, efetivamente transmite a impressão de que, aqui e ali, as personagens sabem um pouco mais do que nós, contribuindo para a construção do suspense nos termos descritos por Esslin: logo no início, a Primeira Veladora enuncia que “Com a luz os sonhos adormecem” (TE, p. 54), o que prenuncia o desenlace; ainda antes, a primeira interrogação lançada de uma personagem à outra antecipa um dos motivos centrais da peça: a invenção/construção do passado através de uma narrativa sem outro propósito que não o de entretenimento, isto é, de subtrair-se momentaneamente à vida, a exemplo do que fará o marinheiro na ilha longínqua²²⁶; por fim, o adiantamento do desfecho trágico da própria narrativa do marinheiro, quando a Segunda Veladora, que antes já havia interrompido sua

²²⁵ Id., p. 79.

²²⁶ “PRIMEIRA – Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso... || SEGUNDA – Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa? || PRIMEIRA – Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... [...] Falar do passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena... || SEGUNDA – Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido. || TERCEIRA – Não. Talvez o tivéssemos tido... || PRIMEIRA – Não dizeis senão palavras. [...]” (TE, p. 52). Repare-se na abertura de sentido proporcionada pela última frase citada: para além de sugerir a futilidade das falas precedentes, calcadas em trocadilhos, aponta, ainda, para o interior do discurso, ao colocar em evidência que as palavras servem, sobretudo, para significarem a si próprias.

história²²⁷, torna a cessar a narração: “Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...” (TE, p. 64).

Evidenciados alguns aspectos da arquitetura dramática de *O marinheiro*, é tempo de nos voltarmos às demais peças constantes de *Teatro do êxtase*.

3.

Já em destaque no título conferido por Pessoa a seu projeto, a noção de “êxtase” é central para os quatro dramas inacabados que completam a coletânea. Em seu texto introdutório, o organizador da edição brasileira, Caio Gagliardi, esclarece que a palavra, de origem grega (*ékstasis*, conforme o registrado pelo Houaiss, “deslocamento, movimento para fora, perturbação mental determinada por terror, assombro ou por cólera”), corresponde, naqueles dramas, a uma espécie de intuição ou vidência sob cujo influxo as personagens sofrem efeitos de uma crise perceptiva que as impulsiona a viajarem “para além do real imediato, deixando-se absorver por um estado de consciência independente de toda e qualquer ação externa”²²⁸.

Em *O marinheiro*, esta condição se manifesta, sobretudo, a partir do relato feito pela Segunda Veladora, disparador da reviravolta que se opera na parcela final do texto. Outra peça cujo núcleo se constitui de uma narrativa é *Salomé*²²⁹, dentre as quatro a que talvez exiba um modelo de ação dramática mais próximo daquela publicada em *Orpheu*. Ali, vê-se a princesa que dá título à peça convidar suas escravas – identificadas apenas pela inicial “A”, que tanto pode significar uma analogia às palavras “ama” ou “aia”, quanto marcar o grau de indeterminação daquelas vozes – para que se reúnam a ela: “Quero sonhar convosco em voz alta, e

²²⁷ Ver a nota 201.

²²⁸ Caio Gagliardi. “Introdução”. In: TE, p. 9.

²²⁹ Realizei uma leitura mais minuciosa deste drama, explorando a relação de intertextualidade com outras versões do mito, em particular as de Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé, no artigo “*Salomé* ou uma história em que nos fechamos da vida”, veiculado nos anais eletrônicos do XI SEL – Seminário de Estudos Literários (Assis: UNESP, 2013, p. 749-62).

que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma história em que nos fechemos da vida” (TE, p. 102-3).

Se em *O marinheiro* a narrativa serve de proteção às veladoras, de anteparo diante das incertezas que as cercam²³⁰, em *Salomé* a protagonista se empenha na construção de um espaço interdito à vida, cuja vivência mais intensa seria facultada pelo sonho. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, porém, o convite ao sonho consiste não em uma mera recusa à vida (quem sonha, dorme; quem dorme, não vive), senão que uma forma de, pela recusa, viver verdadeiramente, uma vez que esta noção de sonho transcende o conjunto de imagens e pensamentos desenvolvidos na mente durante o sono e passa a designar histórias, narrativas. A mesma ideia é retomada pouco adiante: “Sinto-me menos imortal que as coisas que sonho. [...] Quando sonho sinto que não morro” (TE, p. 103). O trecho ecoa uma passagem de *O marinheiro* em que uma das veladoras questiona a razão por que se morre e, ao ter por resposta que o motivo talvez seja por não se sonhar bastante, especula se não valeria a pena fechar-se no sonho e esquecer a vida, como forma de driblar a morte (id., p. 67-8). No entanto, o mais acentuado ponto de encontro entre as duas peças consiste na forma como o sonho é colocado em cena, através de um relato. Com efeito, o sonho de Salomé – isto é, a narrativa que edifica junto a suas escravas – exerce função similar àquela do sonho da Segunda Veladora, quando o personagem sonhado ganha concretude através da fala: ilustrar que a imaginação não foge do real; antes, é ela que efetivamente o cria.

S[ALOMÉ] – Se a contarmos bem[,]²³¹ e for bela, e por isso a sonharmos bem, será mais que um sonho, nalgum lugar, algum momento, ela terá de ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois. [...] Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque foram narradas. Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. O que é do que foi é [que] verdadeiramente hoje foi antes (TE, p. 104-5).

²³⁰ “TERCEIRA – Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?” (TE, p. 63).

²³¹ Sempre que se constatou divergência entre o texto da edição consultada e aquele estabelecido por Teresa Rita Lopes, veiculado nos anexos de seu *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, recorreu-se ao emprego de colchetes para identificar os termos faltantes.

Uma vez que as aias aceitam esta espécie de pacto proposto por Salomé, a princesa põe-se a sonhar, o que equivale a contar sua história e, no caso, a instituir o real:

S[ALOMÉ] – *(depois de uma breve pausa)* Suponde que... Não, supor é perder... Não, não é assim que se sonha... Espera, que quero ver... *(Outra pausa)* Havia, no deserto para além do deserto, entre a parte dos desertos que é rochedos, e a solidão é mais dura do que nas areias e a alma mais triste que ao pé das palmeiras, um homem que queria um deus, porque não havia deus dos homens que habitassem naqueles desertos nem naquela alma. Queria um deus com mais sede que a da água, e mais fome que a dos frutos que são como água e são doçura, e para os quais as crianças estendem o olhar e a mão. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. É um nome de entre os hebreus, mas não há felizmente profeta ou rabino de entre eles que ainda usasse deles. Esse homem clamava-a porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando. E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino (TE, p. 105-6).

O trecho é sugestivo em vista da forma com que apresenta o poder divino da palavra: a partir do sonho (criado pela palavra), se criará a realidade e mesmo o que a transcende; por meio da palavra, cria-se um homem que por sua vez cria um deus. Ora, sabemos que o Deus da tradição bíblica criou o mundo pela palavra – é o que se lê nos versículos iniciais do Evangelho segundo São João: “[1] No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [2] Ele estava no princípio com Deus. [3] Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez”²³². No sonho de Salomé, vê-se um homem a criar um deus pela palavra.

A essa altura, porém, o leitor/espectador já sabe estar diante da história de João Batista, que, segundo a narrativa do *Novo Testamento*, conheceu a morte pela mão de um carrasco a pedido de Salomé²³³, que toma a cabeça do santo em uma

²³² *Bíblia Sagrada*. Edição revista e corrigida. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995, p. 1036.

²³³ Não nomeada no Evangelho de São Mateus (14: 6-12), tampouco no de São Marcos (6: 19-29), é o historiador romano Flávio Josefo, no ano 94 D.C., quem primeiro identifica a figura por Salomé, em *Antiguidades Judaicas* (XVIII, 7, 2). Para uma análise mais detalhada da evolução das referências histórico-literárias da personagem-mito, cf. Helena Barbas. O silêncio da bailadeira astral: “Salomé”

salva de ouro, influenciada por Herodias, esposa do tetrarca Herodes Antipas, padrasto da moça. Sabedores de que aquele sujeito “arbitrariamente” nomeado João corresponde à figura do profeta responsável pelo batismo de Jesus Cristo e cuja existência independe, por hipótese, da narrativa de Salomé, começamos a nos perder nas veredas que se bifurcam do relato a partir da fala seguinte:

S[ALOMÉ] – Quer[o], com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam, porque eu tive este sonho. Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a irmã dos deuses que sejam amaldiçoados, a mãe virgem e estéril dos deuses que nunca serão (TE, p. 106).

A fala de Salomé – mas não o seu sonho, conforme logo veremos – é interrompida pela indicação de um grito ao longe, que uma das escravas informa ter sido decorrente de um bandido morto a mando do tetrarca. A princesa, então, solicita que tragam à sua presença a cabeça do defunto e, ao tê-la diante de si, interroga ao guarda, identificado apenas pela letra X:

S[ALOMÉ] – De quem é essa cabeça?

X – De um bandido que matava nas aldeias.

S[ALOMÉ] – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses (TE, p. 106-7).

Diante da recusa do guarda, aí identificado apenas pela letra X, em aceitar que o morto, afinal um bandido – mas que nós, leitores/espectadores, sabemos se tratar de João Batista –, tenha seu estatuto modificado para o de um “santo que criasse deuses”, Salomé, ainda imersa em seu impulso imaginativo, pede que lhe aproximem a salva de ouro com a cabeça do morto e passa a descrever o que enxerga:

de Mário de Sá-Carneiro. *Taíra: revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales*, Grenoble, n. 4, p. 37-56, 1992.

Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca pode ser de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas – podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa pouco, porque estamos criando a história. Afasta um pouco mais a cabeça. [...] Leva-a mais para longe. Estou cansada. Sonhei demais. [...] (TE, p. 107).

Findo o sonho de Salomé, podemos fazer algumas conjecturas. Se entrarmos no jogo proposto pelo drama, vemos um ser real (Salomé) que cria um ser fictício (João) que na verdade é real (o santo morto a mando de Herodes). Se, por outro lado, procurarmos nos distanciar do que lemos/vemos em cena, teremos um ser fictício (Salomé), nascido de um mito que pode ou não ter inspiração histórica, o qual cria outro ser fictício (João) que corresponde a um terceiro ser fictício (o santo morto a mando de Herodes). Não importa qual a perspectiva que escolhamos para nos aproximar do que se passa na peça, o resultado parece o mesmo: uma ficção, criando outra ficção, termina por apagá-la, na iminência de apagar também a si mesma. Pode-se lembrar, aqui, o seguinte verso de uma das odes de Ricardo Reis: “Somos contos contando contos, nada” (RR, p. 131).

Da mesma forma, o verso de Reis permite irradiar luz sobre *O marinheiro*: também as veladoras podem ser concebidas como contos que contam contos, nada; isto é: sonhos que sonham outros sonhos e que desaparecem com o raiar do dia²³⁴.

Vê-se, então, que assim como o marinheiro, náufrago, Caeiro no poema VIII de “O Guardador de Rebanhos” e Campos, no cais da “Ode Marítima”, Salomé se insere perfeitamente nessa trama onírica da obra pessoana, que, em suas várias manifestações, refere-se com frequência ao mito da fundação – ainda presente, como se sabe, na derradeira *Mensagem* de Pessoa, da qual um dos poemas mais célebres, “Ulisses”, define, em um par de versos, esta figura como aquele que “Foi por não ser existindo/ Sem existir nos bastou”, espécie de resposta longínqua ao

²³⁴ Observe-se a passagem a seguir, ainda no início da peça: “SEGUNDA – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... [...] || PRIMEIRA – [...] Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho. [...]” (TE, p. 54)

questionamento “Que temos nós com o que foi?”, lançado pela enteada de Herodes em seu sonho²³⁵.

Se em todas as peças do conjunto predomina o tom especulativo, bem como a atmosfera nebulosa, *Diálogo no jardim do palácio* se distingue por ser aquela que exhibe a situação de contornos menos definidos. Em *O marinheiro*, tem-se três mulheres a velarem o cadáver de outra no quarto de um castelo; em *Salomé*, a protagonista, acompanhada pela corte na residência real, sonha em voz alta e exerce seus caprichos; em *A morte do príncipe*, acompanhamos o delírio da personagem do título, que agoniza perante um de seus criados; e mesmo em *Sakyamuni*, cuja construção dramática apresenta outra espécie de desequilíbrio, que mencionaremos mais à frente, retrata-se o processo de iluminação daquele que viria a ser designado como Buda. Do mesmo modo, se todas as peças inacabadas lançam mão de algumas personagens nomeadas de forma genérica, é certo que sempre conseguimos associá-las a uma figura minimamente mais individualizada (o “X” que numa peça corresponde ao criado do Príncipe e, em outra, a um dos guardas; o “A” que diz respeito às aias etc.), o que não ocorre neste *Diálogo* – e, em algum grau, tampouco em *Sakyamuni*: à exceção das falas enunciadas pela personagem do título, as demais se distribuem em “Coro” e “Semicoro”, além de figuras “A.” e “B.” cuja figuração é igualmente obscura.

Das personagens do *Diálogo no jardim do palácio*, ora referidas como “A” e “B”, ora como “1.^a” e “2.^a”, a depender do fragmento em questão, sequer conseguimos determinar-lhes o gênero: num momento, parece tratar-se de duas mulheres (ou mesmo de dois homens); no outro, um homem e uma mulher. No início, é sugerido um grau de parentesco – “O nosso pai e a nossa mãe foram os mesmos” (TE, p. 89) –, que num fragmento disperso dá lugar a uma relação matrimonial – “Amas em mim o teu filho futuro” (TE, p. 98). Esta indeterminação, no entanto, parece refletir antes o próprio estado fragmentário da obra do que um fim dramatúrgico, como aquela de natureza análoga que irrompe em determinada altura de *A morte do príncipe*, quando o personagem do título, já perdendo a consciência, solicita a seu interlocutor: “Tratai-me antes de Senhora... Sou uma

²³⁵ Caio Gagliardi, inclusive, na “Introdução” anteriormente referida, identifica em *O marinheiro*, de 1915, e em *Mensagem*, de 1934, “as duas pontas da linha utópica que se desenrola pelo percurso poético pessoano”. In: op. cit., p. 38.

princesa de quem se esqueceram quando buscaram rainha..." (idem, p. 82). O estágio menos avançado de elaboração do *Diálogo*, inclusive, seja quando comparado a esta peça ou a *Salomé*, também incide sobre o andamento do drama, no qual, à diferença do que ocorre nestas duas, não se observa nenhum tipo de progressão dramática (em *Salomé*, o sonho da protagonista desencadeia um conflito que ainda iremos mencionar, ao passo que na outra o delírio do Príncipe se acentua de forma gradativa, até atingir o apogeu). Ainda assim, tal indistinção nos indica algo a respeito da natureza do texto, mais próximo de um diálogo filosófico e, portanto, menos interessado em individualizar os enunciadores do que em atribuir-lhes posições divergentes no debate que se desenrola, centrado na problemática do amor e na oposição corpo/alma.

À parte essas considerações, o *Diálogo* apresenta uma sutil semelhança estrutural com *O marinheiro* e *Salomé*. Em ambas, a introdução de uma narrativa, com algum apelo lúdico, modificava o curso dos eventos; aqui, é precisamente uma proposta de jogo o que provoca o instante de epifania:

B. – Vamos jogar, se quiseres, um jogo novo. Joguemos a que somos um só. Talvez Deus nos ache graça e nos perdoe ter-nos criado... Senta-te aqui, defronte de mim e chegada a mim. Encosta os teus joelhos aos meus joelhos e toma as minhas mãos nas tuas... Assim... Agora fecha os olhos. Fecha-os bem e pensa... e pensa... Em que deverás pensar? Não, não penses em nada. Trata de não pensar em nada, de não querer sentir, de não saber que ouves ou que podes ver, ou que podes sentir as mãos, se quiseres pensar que elas existem... Assim, amor... Não movas nem o corpo nem a alma... (TE, p. 91-2)

A proposta retoma temas surgidos no início do diálogo: a possibilidade de os falantes constituírem uma só pessoa²³⁶ e a sondagem das próprias sensações traduzidas através dos sentidos corporais, com especial destaque para a inquietação decorrente do fato de não poderem experimentá-las de fora²³⁷. Essa desconfiança dos próprios sentidos, motivada pela aposta na insuficiência da percepção sensível para apreender a experiência do real, é um tópico recorrente

²³⁶ "A. – O nosso pai e a nossa mãe foram os mesmos. Nós somos portanto a mesma coisa; somos um só, ainda que pareçamos dois?" (TE, p. 89).

²³⁷ "Se ao menos eu me sentisse sentindo o meu corpo!", exclama A. (ibidem).

em outras peças do conjunto: Salomé afirma que “os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir” (TE, p. 104); a Segunda Veladora refere às companheiras ser preciso “cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos” (idem, p. 55); o Príncipe, já em pleno delírio, exclama a seu criado: “Não sei se te não vejo... Não sei o que é que vejo... Já não há coisa nenhuma...” (id., p. 82). Em *Diálogo no jardim do palácio*, a incerteza também induz à pouca distinção entre dormir e estar acordado: “Que mistério que é tudo! Andamos a dormir para nós próprios. Quanta alma durará o nosso sono?” (id., p. 91).

Em *O marinheiro* e *Salomé*, a introdução da narrativa tinha por efeito a bloqueagem sucessiva de sonhos dentro de sonhos; no *Diálogo*, a impressão de vertigem experimentada pela figura que adere ao jogo se traduz em termos que evidenciam o recurso ao *mise en abyme*, com a queda no abismo correspondendo ao declínio num poço:

A. – [...] Depois que me esqueci de tudo, meu corpo cessou. Quis abrir os olhos mas tive um grande medo de os abrir. Depois cessei ainda mais... Fui pouco a pouco nem tendo alma. Encontrei-me sendo um grande abismo em forma de poço, sentindo vagamente que o universo com os seus corpos e as suas almas estavam muito longe. Esse poço não tinha paredes mas eu sentia-o poço, sentia-o estreito, circular e profundo. Comecei então a sentir o grande horror – ah, já não poder senti-lo! – é que esse poço era um poço para dentro de si próprio, para dentro não do meu ser nem do meu ser poço, mas para dentro de si próprio, nem sei como. (TE, p. 92)

Conforme se observa, a imagem do “poço para dentro de si próprio” precede um “grande horror”, reiterado na sequência, quando a personagem relata ter sentido o “súbito pavor diante de uma Porta” (ibidem). Esse instante de revelação, recusado com violência – “Arrancam-me a alma como os olhos para não ver!” (TE, p. 93) – é compatível com a solução do mistério último das coisas, causa do medo profundo que se abate sobre esta figura, similar ao que já havia atormentado as veladoras de *O marinheiro* e que seria retomado por Pessoa em outras situações, como no poema “Demogorgon”, atribuído a Álvaro de Campos: “Não, não, isso não!/ Tudo menos saber o que é o Mistério!/ Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas,/ Não vos ergais nunca!/ O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!” (AdC, p. 301).

Se durante o êxtase a perspectiva inevitável de olhar de frente para essa “Verdade Final” provoca pavor na figura “A.”, que recusa essa possibilidade, em um dos fragmentos dispersos do *Diálogo*, no qual não se identificam os diferentes enunciadores, um deles afirma: “Às vezes, quando acordo de noite, sinto parar de repente, para que eu não vá ouvi-lo, o ruído das mãos que estão tecendo o meu destino” (TE, p. 97-8). A referência a uma instância superior, aqui feita de passagem, é retomada com maior insistência em *O marinheiro*, sendo “uma voz que não ouço que mas está segredando” (idem, p. 56) e “uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende” (id., p. 72) apenas duas ocorrências. Comparece, ainda, em outro registro, no drama inacabado *Sessão dos deuses*, do qual se conhece apenas uma folha datilografada, de onde provém o trecho a seguir, parte de uma fala de Júpiter, endereçada aos homens:

[...] Não vos humilheis demasiado, porque sois como nós deuses, uma parte de sonho e uma parte de verdade, mas que parte é sonho e que parte é verdade nem vós podeis saber, nem nós: só o saberão os deuses dos deuses, se porventura o souberem. [...] Sou deus supremo onde sou deus supremo – nem um palmo para além. A mim me chamam pai dos deuses, porque sou pai dos que são meus filhos; eu mesmo, porém, sou filho, e tiveram pais os que o são meus. Ninguém sabe se a falta de fim em tudo é por andar sempre para a frente para onde nunca se chega, ou por andar sempre à roda para onde não há onde chegar²³⁸.

Outro dos temas obsessivamente retomados por Pessoa em textos de épocas e naturezas diversas, a intuição de que os deuses (o que inclui o Deus de tradições monoteístas) compõem elos de uma cadeia cujos vértices são desconhecidos, se associa, em versos da primeira parte de um poema redigido no ano de sua morte, justamente à incontingência de se ter acesso à Verdade, plena, estável e definitiva:

Quando, despertos deste sono, a vida,
Soubermos o que somos, e o que foi
[...]

²³⁸ Transcrição publicada em: Maria Teresa Rita Lopes. Deuses e homens – Homens e deuses: e o teatro inédito de Pessoa. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, n. 1, p. 35, 1980.

Conheceremos pois toda a escondida
Verdade do que é tudo que há ou flui?
Não: nem na Alma livre é conhecida...
[...]

Deus é o Homem de outro Deus maior:
[...] (FP, p. 459-60)

Nesse poema, de inspiração ocultista, prevalece o tom sóbrio, pouco familiar à maior parte das situações desenroladas nas peças reunidas em *Teatro do êxtase*; nota-se enfoque aproximado, todavia, em uma longa fala, na aparência solilóquio, enunciada pelo protagonista de *A morte do príncipe*, passagem que, no rearranjo textual proposto por Teresa Rita Lopes, constitui a abertura do drama. O trecho resulta da junção de dois fragmentos que o autor compôs em momentos distintos: um consiste da transcrição de duas páginas datilografadas no verso de um exemplar do panfleto “Sobre um manifesto de estudantes”, datado de Abril de 1923, no qual Pessoa sai em defesa de Raul Leal, hostilizado por uma organização estudantil; o outro, de um datiloscrito com a indicação de data “05-10-1932”²³⁹.

O período inicial do excerto revela um forte eco da conhecida formulação, por Mallarmé, de que tudo no mundo existe para acabar em livro²⁴⁰. Neste primeiro parágrafo, desenvolve-se, assim, um discurso de marcante feição metafórica:

PRÍNCIPE – Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer. Uns são frases que como se erguem do texto a determinar o sentido de todo um capítulo, ou de toda uma intenção, e a esses denominamos gênios; outros são simples palavras, contendo uma

²³⁹ Conforme assinalado na introdução, a análise toma por referência a edição brasileira, que não assinala os pontos de intersecção entre os diferentes fragmentos que compõem as peças. O primeiro trecho inicia-se em “Todo este universo é um livro [...]” e termina em “[...] a ternura que me nunca haveria de ser dada” (TE, p. 75-6); já o segundo vai de “Por que não será tudo uma verdade inteiramente diferente [...]” até “[...] melhor reino que esta hora que estou entre o que não fui e o que não serei?” (idem., p. 76-7).

²⁴⁰ “[...] tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”. Cf. Stéphane Mallarmé. “Le livre, instrument spirituel”. In: *Igitur; Divagations; Un coup de dés*. Edição de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003, p. 274. Anteriormente, em resposta a uma *Enquête sur l'évolution littéraire*, concedida em 1891 a Jules Huret, o escritor já havia se expressado em termos similares: “Au fond, voyez-vous, [...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre” (ibidem, p. 499).

frase em si mesmas, ou adjetivos definindo grandemente, destacadas aqui ou ali, mas sem dizer o que importa ao conjunto, e são esses os homens de talento; uns são as frases de pergunta e resposta, pelas quais se forma a vida do diálogo, e esses são os homens de ação; outros são frases que aliviam o diálogo, tornando-o lento para depois se sentir mais rápido, pontuações verbais do discurso, e esses são os homens de inteligência. A maioria são as frases feitas, quase iguais umas às outras, sem cor nem relevo, que servem todavia de ligar as intenções das metáforas, de estabelecer a continuidade do discurso, de permitir que os relevos tenham relevo, existindo, aparentemente, só para que esses possam existir. De resto, não somos nós feitos, como a frase, de palavras comuns (e estas de sílabas simples) de substância constante, diversamente misturada, da humanidade vulgar? [...] (TE, p. 75-6).

No parágrafo imediatamente posterior a este, irrompe a primeira referência a um tu, a quem o Príncipe endereça sua fala, assumida por ele como “delírio”, o que soa pouco convincente: a concepção de mundo que se oferece acima, sustentada por uma tipologia do ser humano segundo a qual somos todos feitos de palavras – o que, por sua vez, faz ressoar também a inesquecível asserção de Próspero n’ *A tempestade* de Shakespeare, já referida anteriormente: “somos feitos da matéria dos sonhos”²⁴¹ – é construída de forma bastante lógica e bem articulada, baseando-se em progressão e acumulação de imagens, definições e camadas decorrentes umas das outras, o que dota esta fala de uma coesão estranha à ideia de desvario.

Trata-se, pois, de um excerto cujo tom e encadeamento diferem dos demais que formam o texto. Sob este aspecto, desempenha função semelhante à de um prólogo, adiantando o problema central da peça: a suspeita não apenas de que a vida é sonho, mas também de que as mais diferentes instâncias e seres que engloba talvez não passem de “sonhos que alguém sonha”:

E as figuras de xadrez e as das cartas de jogar ou adivinhar – seremos nós mais que elas onde a vida é vida? || [...] Por que não seremos nós – homens, deuses, e mundo – sonhos que alguém sonha, pensamentos que alguém pensa, postos fora sempre do que existe? E por que não será esse alguém que sonha ou pensa alguém que nem sonha nem pensa, súdito ele mesmo do abismo e

²⁴¹ No original, “We are such stuff/ As dreams are made on”. In: William Shakespeare. *The Complete Works*. Edição de Peter Alexander. Londres/ Glasgow: Collins, 1966, p. 21.

da ficção? Por que não será tudo outra coisa, e coisa nenhuma, e o que não é a única coisa que existe? [...] (TE, p. 76)

Aqui apresentado sob a forma de questionamentos – ainda que de natureza retórica, isto é, afirmativa –, o tema da ligação em cadeia de todos os elementos do universo caracteriza, ainda, um manuscrito datado interrogativamente de 1917 pelo editor, cujo parentesco com as peças abordadas neste capítulo é sugerido pelo título que lhe foi dado por Pessoa, em inglês: “Occultism or a Static Drama”. Ali, leem-se declarações muito similares às aquelas feitas pelo Príncipe: “Nós próprios, os homens, não passamos de acontecimentos, lentos relativamente a outros, compostos de células, e cada célula é um *acontecimento* entre os elementos que a compõem [...]” (TF II, p. 135; OPr, p. 556).

Vale a pena observarmos, agora, como esses temas se manifestam no restante da peça. Não finalizada por seu autor, *A morte do príncipe*, tal como a conhecemos hoje, compõe-se de dez fragmentos de dimensões variadas, os quais, por vezes, não preenchem uma página sequer. O mais longo deles, no entanto, se estende por oito folhas escritas à máquina, constituindo metade do texto rearranjado por Teresa Rita Lopes²⁴². Este fragmento, possivelmente aquele em que Pessoa mais trabalhou, equivale a um microcosmo do texto por concluir e permite que percebamos aspectos da estrutura planejada pelo dramaturgo.

No início da cena, o Príncipe, acompanhado por um interlocutor identificado apenas pela letra “X”, que assumimos ser um de seus criados mais próximos, revela estar próximo da morte:

P[RÍNCIPE] – Senta-te ali, aos pés da cama onde eu quase que te não veja, e fala-me de coisas impossíveis...²⁴³ Vou morrer.
X – Não, meu Senhor...
P[RÍNCIPE] – Sim, vou... Já tudo começa a ter outro aspecto e a falar aos meus olhos numa outra voz... [...] (TE, p. 77)

²⁴² O fragmento em questão corresponde ao trecho que, na edição consultada, se inicia em “Senta-te ali, aos pés da cama [...]” e termina em “[...] As princesas que eu sonhei é que existem... As da terra são apenas as bonecas com que as outras brincam, vestindi-as, corpo e alma, a seu modo...” (TE, p. 77-83).

²⁴³ Na edição consultada, abre-se novo parágrafo, o que não se verifica no texto estabelecido por Teresa Rita Lopes.

Ainda que as intervenções de “X” sejam quase sempre sumárias e as elocubrações do Príncipe ocupem a maior parte do texto, seria precipitado afirmarmos que sob a aparência do diálogo desenvolve-se um monólogo. Já acima veem-se indícios de que o protagonista não ignora a presença de seu interlocutor, não apenas se dirigindo a ele, como também respondendo à sua réplica. Pouco adiante se notam, inclusive, codificadas na fala do Príncipe, reações do criado perante o discurso de seu senhor, como expressões de desalento (“Não te entristeças...” – TE, p. 78) e mudez (“Não dizes nada?” – *ibidem*).

No princípio, a exemplo do que também sucede em *O marinheiro*, tampouco a interação entre as duas personagens é desencontrada: “Isso é belo demais para que possais estar perto da morte...”, declara “X”, ao que o Príncipe retruca: “É belo demais para que possa lembrar à vida...” (*ibid.*). Mesmo as interrogações que poderiam soar retóricas, destinando-se exclusivamente a manter em funcionamento o processo de rememoração empreendido pelo protagonista, logo se mostram ligadas à circunstância concreta de enunciação, mantida presente no diálogo que ainda sustentam entre si:

P[RÍNCIPE] – [...] Sinto tinir espadas e isso lembra-me o ver cair neve... *Lembras-te de antigamente?*... Eu era muito pequeno, e quando o silêncio da neve descia sobre a terra, íamo-nos sentar para a lareira do castelo a falar nas coisas que nunca aconteceriam... Quantas princesas amei no futuro que nunca tive!... *Lembras-te – não te lembras?* – de como eu ficava cansado pelos combates em que nunca havia de entrar...
X – Para vós, Senhor, só havia na vida *amanhã*...
P[RÍNCIPE] – Talvez porque o meu corpo sabia que eu teria que morrer cedo... Mas não era *amanhã* nunca para mim, era sempre depois de *amanhã*... [...] (TE, p. 78-9 – ênfases minhas)

Sucede que, conforme o Príncipe sucumbe à confusão mental, as réplicas de “X” pouco a pouco deixam de encontrar ressonância no outro. Assim, se as falas do criado são de fato lacônicas, restringindo-se, na maior parte dos casos, a reproduzirem o trecho final do discurso anterior do protagonista²⁴⁴, isso se dá em

²⁴⁴ Vejam-se as ocorrências a seguir: “P[RÍNCIPE] – [...] Que vago... Que vago... || X – Vago, o quê, meu senhor?” (TE, p. 80); “P[RÍNCIPE] – [...] E a almofada, a almofada? || X – Que almofada, senhor? Essa...? Não a podeis ver...” (*idem*, p. 81); “P[RÍNCIPE] – [...] Ah, vejo, vejo... Vejo agora! Vejo agora! || X – Que vedes, Senhor, que vedes? Acalmai, acalmai! Que vedes?” (*id.*, p. 83). Em todo o texto, aliás, verifica-se uma única fala um pouco mais extensa ser atribuída ao servo, ocasião solitária em

vista da perplexidade do servo, incapaz de reagir perante a consciência em dissolução de seu amo.

O delírio começará a se fazer notar quando “X”, instado por seu senhor, relembra que, durante a infância deste, costumava contar-lhe “histórias de fadas”, provocando a seguinte reação do Príncipe: “Sim... Eram todas diferentes... Na minha terra toda a gente é igual...” (TE, p. 79). Tendo vivido desde os primeiros anos alheio às “festas do palácio” e aos “grupos que segredavam” do seu silêncio (ibidem), o jovem soberano deixa claro que suas experiências de vida mais marcantes derivam não do assim chamado mundo real, mas da ficção. Tamanho é o impacto dessa impressão, que, ao projetar um novo castelo, após a morte, de onde possa afinal observar tranquilamente “a confusão pequenina do mundo” (ibid.), desejo que o servo lhe afirma ser talvez comum a todos, assim complementa sua visão:

P[RÍNCIPE] – Quem são todos? Para mim todos são só um... Eu nunca conheci ninguém. Distinguia as pessoas como quem distingue pedras... Nunca me deram a impressão de serem reais, especialmente quando falavam... Diziam todas as mesmas coisas, todas tinham amores e ódios, alegrias e dores, ânsias e cansaços... Se alguma me falava de qualquer coisa, eu, se fechava os olhos, tinha sempre diante de mim o Homem. Não, há em toda a gente uma só pessoa que não existe... Que vago... Que vago... (TE, p. 80)

A partir desse questionamento da existência concreta das pessoas, no qual se pode vislumbrar um passo célebre do *Livro do desassossego* em que o narrador afirma haver “metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua” (LD, p. 174), acentua-se no Príncipe a suspeita de que sua percepção, sobretudo a visual, encontra-se em crise: primeiro, passa a estranhar os objetos à sua volta – janela, almofada, roupas – e não demora muito para que se dê conta de que não mais consegue distinguir inclusive a presença física de seu interlocutor. É em meio a semelhante desagregação da vista, entregue a “labirintos de não poder ver” (TE, p.

que seus esforços para tranquilizar o amo escapam à paralisia verbal: “Aquietai-vos, Senhor, aquietai-vos. Heis-de viver... Este fim de dia é tão belo que não pode morrer alguém nele... Vede como os restos do sol são roxos e cinzentos no ocidente! Deveis viver, para viver... Espera-vos o amor e a lida...” (id., p. 81-2).

82), que a personagem, parecendo atender aos clamores feitos pelo servo para que se acalme, enuncia o discurso decisivo deste drama:

P[RÍNCIPE] – Vejo, vejo... Vejo através das coisas... As coisas escondiam... As coisas não eram senão um véu... Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro... Tenho medo, tenho medo... Ah vejo, vejo enfim... [...] Vejo através das coisas como através dos meus olhos... As cidades sonhadas é que eram... reais... As coisas são apenas a visão trêmula delas refletidas nas águas do meu olhar... Só o que nunca se tornou real é que existe realmente... [...] As princesas que eu sonhei é que existem... As da terra são apenas as bonecas com que as outras brincam, vestindo-as, corpo e alma, a seu modo... (TE, p. 83)

Com esta fala, chega ao fim o mais extenso dos fragmentos que constituem *A morte do príncipe*. O medo de que o protagonista se queixa não é muito distinto daquele experimentado por uma das figuras do *Diálogo no jardim do palácio*, assim como a questão da “aparência ilusória” e da “verdade oculta” também já se havia manifestado em *O marinheiro*. Aqui, no entanto, tem-se um enunciado de inequívoco alcance metalinguístico, pois se trata de uma personagem teatral que lança mão de uma metáfora cênica para dar conta do instante de revelação que experimenta.

Este procedimento de que Pessoa se vale não tanto para questionar a capacidade de o teatro espelhar o real, mas o próprio estatuto deste, deve sua eficácia aos componentes de indeterminação, cuja soma nos mantém permanentemente em dúvida quanto ao que ocorre ou não em cena. Assim, o Príncipe em estado de agonia pergunta por onde vai andando e “X” lhe responde que ele não anda; o primeiro afirma que “Vai raiar a aurora...” e o segundo replica: “Anoitece, meu senhor, anoitece...” (TE, p. 86). Se nesta peça pode-se atribuir a tensão sonho/fato ao delírio do protagonista, não há ponto de apoio aparentemente tão seguro em outras peças do conjunto.

Em *Salomé*, esse entroncamento ganha contornos mais acentuados à medida que o drama avança: o guarda que se recusava a afirmar que o homem cuja cabeça está numa salva de ouro era um bandido que matava nas aldeias reafirma sua posição à princesa; esta, indignada, ordena que o capitão da guarda mate o homem que insiste em desmenti-la. Aparecendo o tetrarca Herodes, assistimos à

situação se inverter: agora é a princesa quem afirma ter sido o homem um bandido que matava nas aldeias.

H[ERODES] – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malícia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi me fosse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

S[ALOMÉ] – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

H[ERODES] – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a criar deuses pelos desertos. Mande-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

S[ALOMÉ] – Porque foi que a pedi? Porque foi que a pedi? Não sei. Não sei. Que foi isso que disseste, senhor que me tira a alma toda do coração. Não digais que me disseste a verdade porque isso é demais para o meu sonho. Ah, que talvez o sonho não crie mas veja, e não faça senão o que adivinha. Aquela cabeça era de um santo que andava nos desertos?

H[ERODES] – Que vinho de luar te embebedou, que falas com os mortos entre os vivos? Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros (TE, p. 108).

Tal dinâmica de inversões também se manifesta em *O marinheiro*: a princípio, é a Primeira Veladora quem insiste para que se contem contos umas às outras, possibilidade vetada duas vezes pela Segunda. Na sequência, após uma pausa, parte agora da Segunda Veladora a mesma proposta, prontamente refutada pela Primeira, que lhe recorda da decisão “coletiva” de não contarem casos umas às outras:

PRIMEIRA – Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA – Não, não falemos nisso. (TE, p. 52)

PRIMEIRA – Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

SEGUNDA – Não, não dizíamos. (idem, p. 53)

SEGUNDA – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... [...] Mas o passado – por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA – Decidimos não o fazer... (id., p. 54)

Das peças reunidas em *Teatro do êxtase*, aquela cuja estrutura dramatúrgica exhibe maior desequilíbrio é *Sakyamuni*. Apenas esboçada em *Diálogo no jardim do palácio*, a gradação dramática característica de *O marinheiro*, *A morte do príncipe* e *Salomé* não se faz notar no texto dedicado à figura de Buda. Conservam-se, naturalmente, algumas similaridades temáticas: estão lá a comparação das pessoas ao “fumo que no silêncio da tarde deixa devagar os cimos das casas e se perde no ar” (TE, p. 116); a necessidade de dormir “para a ilusão do Mundo” (idem, p. 117); o gesto de cegar até ver (id., p. 118). O que a distingue das demais, porém, é a assimetria na condução dos eventos: praticamente toda a peça se constitui de clímax, em passagens nas quais predominam as sentenças exclamativas, sem que se proponham alternativas ao tom exaltatório.

4.

Vimos que Pessoa, ao estabelecer os termos de seu “teatro estático”, dispensa a categoria *ação*, ali compreendida como atos, atividades e deslocamentos realizados ou mesmo referidos, através da fala, pelas figuras do drama. Recusada a “progressão da ação”, tampouco haveria conflito ou “perfeito enredo”. Com base no que já discutimos a respeito dos meios de funcionamento de *O marinheiro*, único exemplar finalizado desta modalidade teatral imaginada pelo dramaturgo, pode-se assegurar serem discutíveis essas afirmativas. De resto, o próprio autor, em pequeno texto dedicado especificamente a esta peça, ressalta o início “muito simples” do drama, que então ascende de forma gradual rumo a um pico de terror e dúvida – ou seja, a “criação de situações” à qual fazia referência no outro texto termina por ligar-se em cadeia.

Cumprir notar o componente tautológico desta ideia tradicional de ação, tomada como sinônimo de “atos” ou “fatos”. Conforme esclarece Patrice Pavis, tal definição não dá conta do que os compõe, sendo necessário demonstrar como se organizam no texto dramatúrgico ou no palco: “A ação se produz desde que um dos actantes tome a iniciativa de uma mudança de posição dentro da configuração actancial, alterando assim o equilíbrio de forças do drama”²⁴⁵. No caso de *O*

²⁴⁵ Patrice Pavis. Op. cit., p. 3.

marinheiro, pode-se localizar tal iniciativa na altura em que a Segunda Veladora narra a história do personagem-título. A sequência imediata da argumentação também nos parece ajustável à estrutura desta peça: “A ação é portanto o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação”²⁴⁶. Sem desconsiderar a ação interior, introjetada nas personagens, as quais, como no teatro de Beckett, contentam-se em substituir toda ação visível por uma história de sua enunciação ou de sua dificuldade em se comunicar, o teatrólogo francês descreve-a como ascendente até a crise e sua resolução na catástrofe²⁴⁷.

Está claro, pois, que o estatismo posto em prática por Pessoa, a exemplo do que já sucedia em Maeterlinck, lida menos com a supressão da ação do que com o remanejamento de seu estatuto, de forma que a progressão desta resulte não do intercâmbio dialógico, mas sim da tensão entre imobilidade física e movimentação psíquica. Ao contrário do que a denominação “teatro estático” parece indicar, portanto, não se trata de repudiar toda e qualquer espécie de deslocamento, e sim de revigorar os meios de situá-lo no tecido dramático.

Não será exagerado afirmar que Pessoa subverte os propósitos do *play within the play*, recurso tradicionalmente empregado com o intuito de tornar verossímil o ato de produção da peça teatral (recorde-se o caso de Evreinof, cujo *Theater of the soul* exibe um prólogo em que um professor é responsável pela apresentação “objetiva” e “científica” dos fatos que se desenrolarão em cena). Esta técnica, destinada a disfarçar a construção literária, as convenções e os fios teatrais indispensáveis a qualquer ilusão, é responsável por efeito inverso no “Teatro d’êxtase” pessoano: ao invés de recuperar e, na sequência, apagar o processo de produção da ilusão cênica, nestas peças o recurso de assumir a artificialidade do sistema mira justamente a exibição dos fios que guiam as marionetes; não esconde, antes revela o sujeito que manipula os fios – assim como na heteronímia, cuja principal distinção do procedimento da pseudonímia é não mascarar uma identidade, mas sim revelar uma outra.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Idem, p. 5.

Assim é que, ao valorizar a “atmosfera de magia” de uma peça como *A tempestade*, Pessoa aponta mais para suas próprias realizações dramatúrgicas do que para a mecânica de construção daquele texto – um pouco à maneira do que Maeterlinck e outros autores vinculados ao ideário simbolista já haviam feito em relação às obras de Shakespeare, sobretudo *Hamlet*: projetar, em outra peça, suas próprias ambições estéticas.

Vimos, enfim, que a gramática shakespeariana, cujo elemento aqui posto em destaque é o recurso ao *play within the play*, insere-se na profusa tradição de leituras do mundo como palco e da vida como sonho, a qual encontra em Calderón outro representante de peso. Ao traçar seu próprio caminho como dramaturgo, Pessoa radicaliza tais princípios ao incorporar à forma de condução dramática dados que, em Shakespeare e no autor espanhol, se restringiam à diegese: o embaralhamento entre as esferas do imaginário e do real é executado de tal forma que já não podemos afirmar com segurança a qual deles pertencem o sonho da Segunda Veladora (e, no âmbito deste, o do Marinheiro), o sonho de Salomé (e, dentro deste, o clamor do profeta João), o delírio do Príncipe ou o jogo proposto de “B” para “A” durante o diálogo que ocorre no jardim do palácio. É sobre tal instabilidade, formalmente apoiada pela pouca nitidez das personagens, pelo travamento do diálogo, que, por vezes, parece dissimular um monólogo, e pelo emprego contido do dispositivo da ação, que Fernando Pessoa ergue sua obra dramatúrgica.

III

O TEATRO DA ESCRITA

CAPÍTULO 7

A ENCENAÇÃO DA GÊNESE

“A epistolografia é uma arte que tem por fim tornar mais complicado o que as pessoas mutuamente se dizem”: assim Adolfo Casais Monteiro inicia uma carta remetida a seus pais em 29 de outubro de 1935²⁴⁸. Se a lermos em contexto, trata-se apenas de uma tentativa de esclarecer um pequeno mal-entendido familiar, sucedido semanas antes, entre sua mãe, Vitorina, e a esposa, Alice²⁴⁹. No entanto, vista sob perspectiva mais ampla, a afirmação nos impõe o problema da não-transparência do discurso epistolar, trazendo para o primeiro plano o que existe de artifício e elaboração onde muitas vezes se percebe, prioritariamente, clareza, despojamento e sinceridade.

Em 13 de janeiro daquele ano, Fernando Pessoa remetera a Casais Monteiro o que, nos anos por vir, passaria a ser comumente referido como “Carta sobre a gênese dos heterônimos”²⁵⁰. Sua primeira publicação, como se sabe, deu-se no nº 49 da revista *Presença*, em junho de 1937, seguida de um expressivo comentário pelo jovem crítico e destinatário, no qual reconhece o que nela existe de “obra de arte” sem que se lhe negue o caráter de “documento informativo”²⁵¹.

Durante as décadas que se seguiram, inúmeros olhares foram lançados sobre o texto, que se transformou num dos mais citados e comentados do autor. Não é propósito deste capítulo focalizar o percurso de sua recepção, que apenas para finalidade de síntese se poderia circunscrever à dicotomia céticos-crentes; ainda assim, importa ressaltar que desde os primeiros anos houve quem observasse o conteúdo da Carta com desconfiança. É o caso de Ildefonso-Manuel Gil, ao conceber o relato da gênese dos heterônimos como uma “Versión apasionante y llena de belleza, pero con evidentes fallos lógicos”, em que salta à vista “una extraña confusión de intencionalidad e involuntariedad, de consciencia y de éxtasis, de

²⁴⁸ Adolfo Casais Monteiro. *Cartas em Família*: correspondência entre o escritor e seus pais: 1929-1943. Prefácio de Carlos Leone, seleção e notas de João Paulo Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 210.

²⁴⁹ Ver carta de 9 de setembro de 1935 (ibidem).

²⁵⁰ Neste capítulo, optou-se pelo emprego de inicial maiúscula e supressão de qualificativo ao se fazer referência ao célebre texto. Assim, será sempre apenas referido como “Carta”.

²⁵¹ Adolfo Casais Monteiro. *A poesia de Fernando Pessoa*. Ed. cit, p. 238.

intelecto y de instinto”²⁵², e de Jacinto do Prado Coelho, que, apoiando-se nos termos empregados pelo ensaísta espanhol, propõe que “Pessoa, ao referir o seu processo de criação literária, adopta alternadamente uma explicação fatalista e uma explicação voluntarista”²⁵³. Pouco antes, em referência à famosa “Tábua bibliográfica”, o mesmo crítico já destacara “a oscilação entre duas explicações, mais que diferentes, opostas, da génese dos heterónimos. [...] Ora o termo fabricada indica uma invenção meditada, trabalhada a frio. O leitor fica, pois, sem saber se o poeta é médium ou fabricante, agente ou autor”²⁵⁴.

Não se podem desconsiderar os pressupostos dessas afirmações. Por um lado, exerce papel determinante a natureza “fingidora” de Pessoa, que, no entanto, emprega o vocábulo sobretudo em sentido amplo, fronteiriço ao de “criação”²⁵⁵; por outro, pesa a noção de que a correspondência esteja completamente emancipada do ato criador, como instância que viria não prolongá-lo, mas elucidá-lo.

No início do capítulo 1, vimos o quanto Pessoa nutria fascínio pela ideia de paradoxo, incorporando-o às mais diversas instâncias de sua existência. Notamos, ainda, que expor determinadas atitudes paradoxais de Pessoa, em especial as possíveis incongruências entre projeto e prática, apenas sublinharia o fato de ele ter programaticamente elegido o paradoxo como um dos pilares para a construção de sua obra e de seu pensamento.

Já no capítulo 3, retomamos a bem conhecida forma como Eduardo Lourenço concebe o problema dos heterônimos, abordagem que repousa em distinção similiar à referida acima, quanto ao paradoxo: ainda que, em última

²⁵² Ildefonso-Manuel Gil. “La poesía de Fernando Pessoa”. In: *Ensayos sobre poesía portuguesa*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1948, p. 20.

²⁵³ Jacinto do Prado Coelho. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Ed. cit., p. 186.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 181.

²⁵⁵ Veja-se, para citar apenas um exemplo, a passagem inicial do conhecido texto escrito por Pessoa em memória de Sá-Carneiro, no segundo número da *Athena*: “*Morre jovem o que os Deuses amam*, é um preceito da sabedoria antiga. E porcerto a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge são os signaes notaveis d’esse amor divino. [...]”. Cf. *Athena*: edição facsimilada. Prefácio de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Contexto, 1983, nº 2, p. 41. O “fingimento” pessoano, porém, não raramente foi vinculado à ideia de “simulação”, como se nota nessas palavras de Jacinto do Prado Coelho, ainda a propósito da Carta: “Ao posar perante a crítica, decerto de olhos em alvo na posteridade, bem se compreende que esse homem, justamente orgulhoso e por natureza retraído, procurasse, mais uma vez, tirar partido de seu génio de simulação”. In: *Op. cit.*, p. 177.

instância, Caeiro, Campos e Reis não correspondam a nada além dos poemas que carregam essas assinaturas, recusar o jogo que Pessoa propõe equivaleria a subtrair-lhe o “sentido global”. Isso porque, a despeito da ideal autonomia que lhes foi conferida pelo escritor, as manifestações heteronímicas não se desconectam por completo umas das outras precisamente porque ele as dispôs em conjunto.

Lourenço sugere, então, que se tome caminho similar em relação às inúmeras autoexplicações fornecidas por Pessoa, em particular a da gênese dos heterônimos tal como seu autor a narra: não deve ser aceita ingenuamente como verdade ou fato, tampouco descartada em vista de sua natureza suspeita ou mesmo falaciosa, mas sim assimilada como representação do “relevo mitológico” com que o escritor imaginou essas figuras, na medida em que seria “no espaço [dessa carta] que é possível ler e colher a *espessura* e a *densidade* quase palpáveis, não só de cada afloramento heteronímico, como as das relações recíprocas e as de todos com o *centro* aparentemente misterioso de onde surgem”²⁵⁶.

Àquela altura do capítulo 3, ressaltamos que, sob tal perspectiva, a “gênese” constitui mais um capítulo da criação poética, e não um dado externo a ela²⁵⁷. Mas em que consiste, enfim, o “dia triunfal”? Uma vez que tenhamos em vista apenas a Carta (não esqueçamos que o tal dia é também narrado nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, atribuídas a Álvaro de Campos), faz-se necessário não confundir tal questionamento com outro, a propósito da existência verídica deste dia, sujeita a comprovação, relativização ou mesmo desmascaramento com base em vestígios materiais de escritura, assimiláveis por meio de documentos presentes no arquivo do escritor²⁵⁸. Colocada desta forma, a

²⁵⁶ Eduardo Lourenço. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Ed. cit., p. 30.

²⁵⁷ Algo que, acrescentamos agora, António M. Feijó não deixou de sublinhar em sessão plenária do dia 6 de março de 2014, na abertura do Colóquio Internacional “O Dia Triunfal de Fernando Pessoa”, ocorrido na Fundação Calouste Gulbenkian, ao advogar a necessidade antes sistêmica do que factual do nascimento dos heterônimos na forma como se apresenta na Carta.

²⁵⁸ A este respeito, veja-se a seguinte ponderação feita por Jerónimo Pizarro: “Pessoa wrote a famous letter about the genesis of his heteronyms (dated January 13, 1935), but he also left his papers, maybe with the intention of allowing us to make a deeper and more suspicious reading of his narrative on the genesis [...]”. In: Jerónimo Pizarro. *Pessoa’s Notebooks: Windows to Crowded Streets. Variants 8, Private: do (not) enter: Personal Writings and Textual Scholarship*, edição de João Dionísio, Amsterdã, p. 121, 2012. Em outras palavras: se Pessoa narra, com “relevo mitológico”, o “dia triunfal”, também nos lega documentos que acrescem outras perspectivas ao relato. Eis mais uma faceta do problema do paradoxo, já referido: desdobrá-lo não implica resolvê-lo, na medida em

questão talvez nos obrigasse a modificar o tempo verbal da indagação que abre o parágrafo anterior: em que *teria consistido*, enfim, o “dia triunfal”?

Essa distinção talvez soe excessiva, mas é útil para que se demarque com clareza a perspectiva adotada neste capítulo: não está em causa a pressuposição de que o “dia triunfal” tenha ou não existido de alguma forma, tampouco especular em que medida Pessoa possa tê-lo criado em sua imaginação; concebe-se este dia, pois, enquanto componente de um relato, e não como indício de qualquer espécie de evento que preexistia ao narrado.

Assim, entende-se que a Carta, texto em que tal componente toma forma, ilustra o processo pessoano de criação, marcadamente dramático – o que nos conduz à expressão “teatro da escrita” –, na medida em que ali o seu autor nos oferece não apenas um depoimento, mas uma encenação da gênese de seus heterônimos. Isto é: não contente em narrar seu processo criativo, esforça-se em transmitir a impressão de que o recria no presente da escrita do texto que remete a Casais Monteiro.

Aquilo que Ildefonso-Manuel Gil e Jacinto do Prado Coelho assimilaram, pois, como contradição, ou mesmo confusão, entre termos opostos, aqui se propõe ler pelo viés da confluência, da conjunção²⁵⁹.

Este é um posicionamento suscitado por uma reflexão acerca da própria natureza da criação artística: inspiração ou técnica? Pulsão ou cálculo? Prescrição ou desejo? Seja qual for a terminologia empregada, o pensamento ocidental continuamente transitou entre esses extremos, da invocação à Musa ao cerebralismo absoluto. Dentre as tantas existentes, podem-se destacar duas referências que ilustrem quão pouco há de dicotômico no problema: de um lado, o culto ao gênio “titânico” desenvolvido no *Sturm und Drang*, movimento pré-

que este jogo de desvelamentos e indeterminações está previsto pela própria dinâmica da obra pessoana.

²⁵⁹ Tal combinação entre o voluntário e o inconsciente na forma como Pessoa descreve seu próprio processo de criação literária foi sugerida, de passagem, já por Casais Monteiro. Cf. *A poesia de Fernando Pessoa*. Ed. cit., p. 240. Mais recentemente, Abel Barros Baptista a retomou, em outros termos, ao formular “uma origem fendida para a heteronímia: a da brincadeira e a do êxtase, a do poeta brincalhão que fabrica e a do poeta inspirado que veicula (...)”. Cf. Abel Barros Baptista. “De espécie complicada”. In: *De espécie complicada: ensaios de crítica literária*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 39.

romântico alemão; de outro, “A filosofia da composição”, em que Edgar Allan Poe expõe a “matemática” da elaboração de “O Corvo”.

A lembrança a estes dois momentos não é gratuita, especialmente do segundo, uma vez que Pessoa não apenas traduziu o poema como também se manifestou a propósito do texto que a ele se liga, qualificando-o como “auto-ilusão” (H, p. 109). De fato, já a estética da genialidade criadora postulada no *Sturm und Drang* constituía recurso para mascarar o esforço e o labor mobilizados na criação, de modo a permitir que a obra de arte surgisse *como se* fosse um produto puro da natureza, conforme Schiller reconheceria em 1793: “O produto estético pode e mesmo deve estar em correspondência com as regras, mas deve parecer isento delas”²⁶⁰.

Quanto a “A filosofia da composição”, nas palavras de Almuth Grésillon “uma ficção de gênese trazendo todas as marcas da invenção *a posteriori*”²⁶¹, marcou época por constituir uma severa recusa à ideia de criação como fruto unívoco da inspiração – “sutil frenesi” ou “intuição extática”, nas palavras de Poe –, propondo uma visão da atividade literária atenta à “precisão e a sequência rígida de um problema matemático”. Esta proposta deliberadamente passa ao largo das noções de acaso e imponderável, envolvidos, em maior ou menor medida, no processo de criação: “Deixemos de parte, por ser sem importância para o poema *per se*, a circunstância, ou digamos, a necessidade que, em primeiro lugar, deu origem à intenção de compor *um* poema [...]”²⁶².

Ao escamotear a motivação – aquilo que é fruto do impulso circunstancial –, Poe não deixa de apontar para a dupla natureza da ação criadora: não apenas inspiração, não apenas técnica; nem só pulsão, nem só cálculo, mas sim uma confluência de ambos: longe de se repelirem, é da tensão entre eles que advém a criação artística.

²⁶⁰ *Apud* Almuth Grésillon. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina C. V. Bick, Letícia Colbachini, Simone N. Reis, Vincent Leclerq; supervisão de Patrícia C. R. Reuillard. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007, p. 271.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 132.

²⁶² Edgar Allan Poe. “A filosofia da composição”. In: “*O Corvo*” e suas traduções. 2ª ed. Tradução de Milton Amado; organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 38-9.

Ao formular os princípios básicos do Sensacionismo, por volta de 1915, Pessoa rejeitara do Romantismo “a sua teoria básica do «momento de inspiração»”, sob o argumento de não crer “que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto” (PIAI, p. 189). A rigor, é este o cenário que o escritor arma na Carta, quando relata, por exemplo, o *surgimento*, “Num jacto [...], sem interrupção nem emenda” (COR II, p. 343) da “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos. Tal possibilidade, no entanto, não apenas já estava prevista no trecho imediatamente seguinte da passagem citada no início deste parágrafo, como também parece indicar uma leitura atenta, pelo autor, do alegado método compositivo de Edgar Allan Poe: “a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espírito disciplinado que a obra nasça construindo-se” (PIAI, p. 189).

Convém insistir que o interesse da Carta, tal como a abordamos aqui, reside menos em seu conteúdo – aquilo que nela se conta – do que no modo como seu autor se empenha em teatralizar, em determinadas passagens do texto, o movimento de “nascer construindo-se” que preside a pretendida gênese dos heterônimos. Mais curioso é o fato de optar por o fazer em um texto de caráter referido, por vezes, como “não-literário” e isento de artifícios: uma carta. Examinemos, portanto, o estatuto do discurso epistolar.

Em princípio, uma carta não existe para si, pressupondo um outro de quem se espera não apenas a leitura do que se escreveu como também uma resposta. Não é difícil, pois, imaginá-la como elo de uma cadeia que envolve mais de um sujeito e, claro, outras cartas. Contudo, o fato de estar inserida em um conjunto não impede que seja lida de forma isolada:

Cada fragmento, isto é, cada carta funciona independentemente do conjunto – sendo delimitada, de sua natureza, por um cabeçalho, mais ou menos formalizado, e por uma assinatura final. À maneira de um poema de um livro de versos, ela existe por si e completa em si, como um todo significante, sem perder, por isso, o seu vínculo a um todo maior, sem deixar de representar um momento especial no *continuum* da relação epistolar²⁶³.

Indispensável meio de comunicação durante séculos, uma carta não se restringe à função comunicativa imediata quando integra a correspondência de

²⁶³ Manuela Parreira da Silva. *Realidade e Ficção*: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 12.

escritores, podendo ser concebida como espaço em que o remetente, por vezes, deposita a história de seu processo criativo e atua, assim, como leitor de si próprio. É o que, em 1962, considerou Hans Magnus Enzensberger, acrescentando, porém, alguns questionamentos:

Essa memória do processo, somente o autor pode possuir. Mas ele a possui realmente? Sua memória não é enganadora? Não está excluída a hipótese de o autor criar a gênese somente *a posteriori* e até mesmo, sem saber, de inventar uma gênese para determinado poema²⁶⁴.

Na citação de Enzensberger, a palavra-chave para a abordagem da Carta aqui proposta: *criação*, deliberada ou não, de uma gênese. Ou, se preferirmos adequá-la ao vocabulário empregado anteriormente, *encenação*, *teatralização*. Coloca-se, pois, o problema da memória enquanto ficção. Durante o século xx, não poucos escritores destacaram o que há de precário no processo rememorativo, bem como a narratividade que lhe é intrínseca, o que Pessoa explora na seguinte passagem do *Livro do desassossego*:

Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Ambos tinham toda a razão. Não era um que via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. || Fiquei confuso desta dupla existência da verdade. (LD, p. 214-15)

Essa “dupla existência da verdade” nos ajuda a perceber que o discurso da memória não coincide com a realidade da escrita, mesmo que procure se reportar a esta. De qualquer modo, uma carta, em tese, por ser documento privado, deveria apresentar uma perspectiva aparentemente mais *verdadeira*, por encontrar-se livre dos olhos de uma plateia mais ampla. Particularmente na correspondência de um escritor, entretanto, os limites entre público e privado não possuem contornos tão definidos quanto se pode pensar: a quem ele destina sua carta? Este

²⁶⁴ Apud Almuth Grésillon. Op. cit., p. 132.

questionamento, a princípio inócuo, destaca a indeterminação mobilizada na relação epistolar. Ora, na mesma medida em que convém não confundir o *eu* do poema com o *eu* do poeta – algo que exploramos no final do capítulo 3 –, é preciso firmar alguma distinção entre quem escreve uma carta e quem efetivamente a remete; entre quem primeiro a recebe e quem de fato ocupa a posição de destinatário²⁶⁵.

No que se refere à Carta, ainda que o destinatário imediato seja Adolfo Casais Monteiro, o *post-scriptum* deixa claro que Pessoa se dirige a este enquanto sujeito individualizado, mas também aos demais “camaradas” da *Presença*, como meio de acesso a um público mais amplo, garantindo o que julgava ser uma adequada recepção e interpretação de sua obra. Vejamos, afinal, como esses problemas se configuram no texto, sem perder de vista os gestos empregados pelo remetente para presentificar na narração os efeitos experimentados por ele no decorrer do “dia triunfal”.

É interessante notar a posição que Pessoa assume diante de Casais Monteiro logo no início, começando por “pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia” e, logo a seguir, completar que “mais vale, creio, o mau papel que o adiamento” (COR II, p. 337). Esta postura, na aparência inferiorizada, é acompanhada, neste momento introdutório, pelo elogio das faculdades intelectuais do destinatário: “[...] conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe – Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos” (ibidem).

A essa digressão, em que Pessoa associa de modo espirituoso o sinônimo de Mestre, “Chefe”, ao *chef* de cozinha – no caso, incapaz sequer de estrelar ovos –, segue-se outra, na qual expõe de forma mais explícita sua admiração pelo intelecto de Casais Monteiro. Trata-se do momento no qual afirma “absoluta concordância” em relação à opinião do crítico de que não foi feliz sua estreia literária “com um livro da natureza de *Mensagem*” (ibid.: 338). O curioso é que, ao expor as razões de

²⁶⁵ Marita Mathijsen analisa de forma mais detalhada essa fluidez entre público e privado na esfera da correspondência, abordando o problema não apenas em cartas produzidas por artistas e escritores, como é o caso desta que Pessoa remete a Casais Monteiro, mas também naquelas que não possuam valor estético ou que não mirem diretamente a publicação futura. Cf. Marita Mathijsen. *Letters as Mediators between Private and Public Space*, *Variants 8*, ed. cit., p. 9-18.

publicação e, portanto, explicando a motivação do “erro”, Pessoa não demora a *concordar discordando* da opinião do jovem crítico: “Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de *Mensagem*. Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer” (ibid.).

No mesmo parágrafo, o poeta explica que privilegiar uma faceta não suficientemente manifestada em colaborações em revistas,

Coincidiu, sem que eu o planeasse ou premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) de remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto. (ibid., p. 339)

Nesta passagem – antecedente a uma interrupção no fluxo testemunhal que colocará fim ao instante introdutório da Carta –, Pessoa justapõe termos que chamam a atenção ora para a voluntariedade, ora para a não voluntariedade da criação: “coincidir” e “premeditar”. Será essa a tônica do texto, no qual pululam termos como “aparecido”, “tratei logo de descobrir”, “instintiva”, “arranquei”, “ocorreu-me”, “ajusteí”, “criei”, “surgiu-me” etc. O relato, assim, é vincado por uma forte e constante tensão entre esses opostos.

O trecho citado ainda apresenta especial interesse em vista de mais dois aspectos: em primeiro lugar, porque associa a ideia de “acaso” ao “Grande Arquitecto”, quem “talhou” de maneira “exata”, com “Esquadria e Compasso”, as condições para o aparecimento de *Mensagem* – ou seja: a coexistência do “Grande Arquitecto” com o “acaso”, a Fortuna, coloca num mesmo plano o cristianismo gnóstico e o imaginário pagão, provocando uma tensão que outra vez nos remete à ideia de paradoxo, discutida em pormenor no capítulo 1; em segundo, porque essa última digressão prepara o próximo movimento do texto, iniciado no parágrafo seguinte:

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.) (ibid.)

Aqui, Pessoa não apenas reclama plena sinceridade a seu testemunho, recuperando a supostamente desenfreada prática da escrita – o que não lhe “permite olhar a que literatura haja nela” – como também quase que impõe condições de entendimento da Carta a seu interlocutor, ao pedir-lhe que a tome por conversa, simplesmente porque se trata da “verdade”. Assim, com aparente displicência e muito senso retórico, como que dispõe as *regras do jogo* – diríamos mesmo que estabelece o pano de fundo para a encenação que não tardará a surgir – e somente então passa à enumeração das questões de que deve dar conta, levantadas por Casais Monteiro em carta anterior.

O primeiro tópico, referente ao plano futuro de publicação de suas obras, merece destaque por sugerir um Pessoa desejoso de receber o já então cobiçado Prêmio Nobel de Literatura, mas sem demonstrá-lo explicitamente. Discorrendo a respeito d’*O Banqueiro Anarquista*, revela intenção de traduzi-lo para o inglês e publicá-lo na Inglaterra, tão logo esteja concluído: “Tal qual deve ficar, tem probabilidades europeias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio Nobel imanente.)” (ibid.).

A menção a *O Banqueiro Anarquista* não é aleatória. A pergunta de Casais Monteiro, logo Pessoa recorda, referia-se primordialmente ao plano de publicação de suas próximas obras de poesia, e não prosa – mais especificamente um “tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele-mesmo” (ibid.). A respeito deste, esclarece intenção de publicá-lo em fins do ano corrente de 1935. Quanto aos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, declara: “Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, exceto quando [...] me for dado o Prémio Nobel [...] Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!” (ibid., p. 340).

A passagem acima revela um cenário habilmente forjado por Pessoa: a produção poética dos três grandes heterônimos só será posta a lume quando lhe for concedido o Nobel pelo conjunto da obra reunida em livro, então composta somente por *Mensagem* (1934), *O Banqueiro Anarquista* e o “tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele-mesmo”, isto é: as obras de maior vulto, aquelas em que pôs “todo o meu poder de despersonalização dramática”, “toda a

minha disciplina mental”, “toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” – são expressões com que caracteriza os três heterônimos nesta mesma passagem da Carta –, a parte mais substancial de sua obra, enfim, apareceria somente quando da premiação máxima à faceta “impura e simples” de um escritor genial, isto é, às suas ditas obras menores...

Na sequência, Pessoa passa a narrar, finalmente, a gênese heteronímica, relato que começa a se esboçar por vias psicanalíticas, uma vez que alega estar a origem mental dos heterônimos em sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (ibid.). Explicada a tal origem “orgânica”, passa à história direta de seus heterônimos. Conduzindo seu interlocutor à saudosa infância do poeta, Pessoa envolve-o em outra digressão, no sentido não de explicar, afinal, a origem dos três grandes heterônimos, senão de “um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos” (ibid., p. 341).

Uma nova interrupção do fluxo testemunhal, novamente entre parênteses, promete introduzir a aguardada gênese dos três grandes heterônimos:

(Em eu começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na gênese dos meus heterônimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz.) (ibid., p. 342)

Aqui, chegamos ao ponto central do argumento: a insistência em pôr em destaque o escrever diretamente à máquina, de forma corrente, denuncia a profunda intencionalidade da Carta, que se quer dar a conhecer como isenta de quaisquer artifícios. Mas se pensarmos que fazer literatura é propositadamente provocar determinados efeitos sobre o leitor, não terá sido outra coisa o que Pessoa trama no trecho há pouco citado: este “basta de maçada” anuncia ao leitor o clímax de um texto que, baseado em idas e vindas, norteou-se pelo crescer de expectativas que demoravam a se concretizar.

O relato da gênese, pois, encarna o dilema da criação artística referido no princípio deste capítulo: tensão entre pulsão e cálculo, prescrição e desejo. Repleta de movimentos que aludem a *possessão* e *retomada de consciência*, a narrativa de Pessoa procura não apenas produzir a impressão de que descortina o nascimento dos heterônimos diante dos olhos de seu interlocutor (o que Eduardo Lourenço

referiu, em passagem já citada, como a “*espessura e a densidade* quase palpáveis” resultantes do relato), como também parece ter a intenção de simular, no presente da escrita, um novo estado de elaboração e pulsão, semelhante ao que Pessoa alega ter-lhe ocorrido no “dia triunfal”, quando, ao se encaminhar para a conclusão, enuncia: “Se há porém qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lúcido – estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido –, diga, que de bom grado lho darei” (ibid., p. 344).

Assim, enquanto configuração da realidade, o relato que se faz na Carta não pode significar outra coisa senão uma reconfiguração daquela mesma realidade. O que se nos apresenta, portanto, é a ficção desta realidade e não a própria – inacessível ao próprio poeta, que dela só pode dispor no espaço mental, não isento, conforme se procurou indicar, de dimensão ficcional. Por outro lado, pode-se ir mais longe e afirmar mesmo que

[...] Não há mundo real que seja o exterior da arte. [...] Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências [...]²⁶⁶

Uma vez que noções como as de “real” e “verdadeiro”, mais do que fluidas, têm sido concebidas de modo distinto em diferentes épocas e culturas – algo que Pessoa, aliás, conforme exposto no capítulo 6, explora em mais de uma direção nas peças reunidas em *Teatro do êxtase*, desestabilizando ambas as noções –, a abordagem da Carta que aqui se propôs tencionou trazer para o primeiro plano o mecanismo dramático que preside sua composição, familiar às demais obras de Fernando Pessoa. Acentuaram-se, assim, os instrumentos de persuasão e de construção ficcional com que o escritor nos enreda: a Casais Monteiro, seu interlocutor imediato; aos companheiros deste na *Presença*, aos quais, no final da Carta, Pessoa autoriza a leitura do texto; e, finalmente, a nós, leitores vindouros.

²⁶⁶ Jacques Rancière. *O Espectador Emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 74.

Dentro do conjunto da obra pessoana, portanto, o drama da gênese, que retoma um instante capital do início da maturidade literária do escritor – quando é sistematizado o recurso à heteronímia –, representa uma última tentativa, decerto muito engenhosa, de trazer à luz a ficção deste mundo que, para fazer uso da imagem de Calderón, não passa de um grande teatro.

AGRADECIMENTOS

No man is an island, lê-se em inesquecível passagem de uma das meditações de John Donne. O continente a que pertenço, formado por inumeráveis circunstâncias, ocorrências, pessoas e histórias, naturalmente constitui a morada desta dissertação, sem o que as páginas anteriores jamais teriam tomado forma.

As sementes para este trabalho foram lançadas ainda no Ensino Médio, durante as aulas da professora Sônia de Alcântara. Pouco depois, as inspiradas leituras – na dupla acepção do termo, declamações e análises – realizadas por Clenir Bellezi de Oliveira em curso livre oferecido na Casa das Rosas, onde eu logo ingressaria na condição de funcionário, sedimentaram meu interesse pela obra de Fernando Pessoa.

No decorrer da graduação em Letras, a Fortuna me conduziu ao Arquivo Mário de Andrade, albergado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde realizei pesquisa de Iniciação Científica sob a supervisão atenta da Prof^a Telê Ancona Lopez. A esta docente, devo não apenas boa parte do que hoje sei a respeito de rigor científico, mas, sobretudo, uma das mais marcantes lições de humildade intelectual que já experimentei.

Já com o Mestrado em curso, devo registrar meu reconhecimento aos professores Marcos Antonio de Moraes e Maurício Santana Dias, em virtude das sugestões e comentários feitos no exame de qualificação, poucas semanas antes de minha partida para um estágio de pesquisa em Portugal.

Em Lisboa, fui muito bem recebido pelo supervisor do estágio, Prof^o Fernando Cabral Martins, sempre solícito. Os seis meses de estadia não teriam sido o que foram sem a presença dos amigos ali cultivados: Clara Agapito, Daniel Ribão, Gabriel Rachwal, Giulia Bossaglia, Júlia de Carvalho Hansen e Maria Carolina Fenati. Especial gratidão expresso a Jorge Uribe, com quem mantive (e mantenho) intenso diálogo a respeito da obra de Pessoa.

O término do estágio coincidiu com a realização do colóquio “O dia triunfal de Fernando Pessoa”, organizado pelo Projecto Estranhar Pessoa. Ali, tive a oportunidade de apresentar uma comunicação que resultaria em artigo publicado em caderno temático da revista eletrônica mantida pelo grupo, texto que foi parcialmente reescrito para compor o último capítulo desta dissertação. A Carla Gago, Cristina Zhou Miao, Fernando Beleza, Gustavo Rubim e José Molina, participantes do evento que tomaram parte no debate que sucedeu a minha fala, agradeço-lhes por terem partilhado em público suas opiniões a respeito de minha intervenção. Sou igualmente grato aos pareceristas do caderno temático em que o texto viria a ser veiculado, bem como aos editores, Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, pelas valiosas sugestões.

Aos amigos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, os mais certos das horas incertas, meu muito obrigado será sempre muito pouco: Bruno Nogueira, Caroline Micaelia, Clarisse Lyra, Danilo Bueno, Donny Correia (*thanks for the abstract, buddy!*), Eduardo Lacerda, Fabiano Calixto, Helder Mariani, Matheus de Souza Almeida, Nicollas Ranieri, Regina Almeida, Roberto Alves, Rui Camargo e Tiago Guilherme Pinheiro.

Registro, ainda, meus agradecimentos aos membros do grupo Estudos Pessoaanos, Alex Neiva e Daiane Araujo, bem como a Ana Carol Rhormens, igualmente companheira de orientação. Particular gratidão a Rodrigo Lobo Damasceno, que ingressou no Mestrado no mesmo semestre que eu e rapidamente se transformou em um de meus principais interlocutores.

A Juliana Bratfish, com quem partilhei alguns anos de minha vida, bem como a seus pais, Regina Célia e José Alexandre Bratfish, meu renovado gesto de amizade e agradecimento.

Ao meu pai, Luiz Corrêa, e à minha irmã, Karen Corrêa, agradeço-lhes a compreensão pelos tantos momentos de ausência.

Não tenho como sinalizar a dimensão do meu débito para com o Profº Marcos Antonio de Moraes, meu orientador durante os dois anos de Iniciação Científica no IEB-USP. Pesquisador comprometido e competente, bem como escritor de talento e elegância, tenho orgulho em me reconhecer como seu amigo.

Tampouco me sinto à altura da tarefa de agradecer ao Profº Caio Gagliardi, responsável por envolvente curso de “Literatura Portuguesa V” que mudaria os rumos de minha projetada pós-graduação, vindo a se converter em meu orientador no Mestrado. É redundante assinalar a importância de suas aulas e textos para minha formação; agradeço-lhe, assim, pelo apoio incondicional e irrestrito, apenas comparável ao de um pai, e por me ensinar a nunca deixar a resposta de um e-mail para “depois” – mesmo que a leitura da mensagem se dê em um domingo, às duas horas da madrugada.

Por fim, registro que o desenvolvimento da pesquisa que originou esta dissertação teria sido muito mais turbulento sem o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), contemplando dois anos no Brasil e seis meses em Portugal, pelo que lhe sou infinitamente grato.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da arte dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en teatro moderno*. 2ª ed. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Madri: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

Athena: edição facsimilada. Prefácio de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Contexto, 1983.

BAPTISTA, Abel Barros. "De espécie complicada". In: *De espécie complicada: ensaios de crítica literária*. Coimbra: Angelus Novus, 2010, p. 25-42.

BARBAS, Helena. O silêncio da bailadeira astral: "Salomé" de Mário de Sá-Carneiro. *Táira: revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales*, Grenoble, n. 4, p. 37-56, 1992.

BARTHES, Roland. "Drame, Poème, Roman". In: *Œuvres complètes*. Tome V: 1977-1980. Edição de Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 583-600.

Bíblia Sagrada. Edição revista e corrigida. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BRAGA, Vitoriano. *Teatro completo: com peças inéditas*. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. 2ª ed. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BROWNING, Robert. *Poems and plays, 1833-1844*. Edição de Ernest Rhys. London: J. M. Dent & Sons, 1936.

_____. *Poetical Works: 1833-1864*. Edição de Ian Jack. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Browning's shorter poems. Edição de Franklin T. Baker. 4ª ed. New York: Macmillan, 1917.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño: (drama y auto sacramental)*. Edição e notas de Xabier Manrique de Vedia. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

CARVALHO JÚNIOR, Odorico Leal de. *Lírica impessoal e Modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

CASTRO, Mariana Gray de. *Fernando Pessoa's Shakespeare*. Londres: Department of Portuguese and Brazilian Studies do King's College London, 2010. Tese de doutorado.

_____. "Introdução". In: William Shakespeare. *A tormenta*. Tradução e notas de Fátima Vieira. Lisboa: Babel, 2011, p. 9-32.

COELHO, Jacinto do Prado Coelho. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 4ª ed. Lisboa: Verbo, 1973.

CORREIA, Maria Teresa da Fonseca Fragata. *Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck – A Voz e o Silêncio na Fragmentação da Obra*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Tese de doutorado.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães, 1983.

ELIOT, T. S. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1949.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERRO, Antonio. A “Casaca Encarnada”: peça em tres actos de Vitoriano Braga. *Ilustração Portuguesa*: edição semanal do jornal *O Século*. I Série, nº 841. Lisboa, 1 de Abril de 1922, p. 295-6. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N841/N841_master/N841.pdf. Acesso em 22/10/2014.

FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos*. Providence, n. 1, p. 1-69, 2012.

GAGLIARDI, Caio. *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2000. Dissertação de mestrado.

_____. *Fernando Pessoa ou Do interseccionismo*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2005. Tese de doutorado.

_____. “Introdução”. In: Fernando Pessoa. *Teatro do êxtase*. Hedra: São Paulo, 2010, p. 9-46.

_____. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 285-99, 2010.

_____. A reflexividade discursiva em *O marinheiro*, de Fernando Pessoa. *Pitágoras*, 500, Campinas, v. 1, p. 97-118, 2011.

GAGO, Carla. Fernando Pessoa, “poeta dramático”: contextualização crítica de uma categoria interpretativa. *Modernista – Revista do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo*, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 145-160, 2012.

_____. *Drama em Pessoa: de modelos estético-normativos a um espaço utópico. Contextualização histórico-crítica de uma poética modernista*. Zurique: Romanisches Seminar da Philosophische Fakultät da Universität Zürich, 2013. Tese de doutorado.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Tese de mestrado.

GIL, Ildefonso-Manuel. “La poesía de Fernando Pessoa”. In: *Ensayos sobre poesía portuguesa*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1948, p. 7-40.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d’Água, 1987.

_____. *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina C. V. Bick, Letícia Colbachini, Simone N. Reis, Vincent Leclercq; supervisão de Patrícia C. R. Reuillard. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

GÜNTERT, Georges. “Na amaldiçoada sala dos espelhos do eu”. In: *Fernando Pessoa: O Eu Estranho*. Tradução de Maria Fernanda Cidrais. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 111-32.

- GUSMÃO, Manuel. *O Poema Impossível: O “Fausto” de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. “Forma romântica e psicologismo crítico”. In: Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1998, p. 9-23.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2013.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: (introdução à ciência da literatura)*. 6ª ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976
- KEATS, John.. *Selected letters*. Edição de Hyder Edward Rollins. New York: Oxford University Press, 2002.
- LIND, Georg Rudolf. “A hierarquia dos poetas e das artes”. In: *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 236-56.
- LOPES, Maria Teresa Rita. Deuses e homens – Homens e deuses: e o teatro inédito de Pessoa. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*, n. 1, p. 25-43, 1980.
- _____. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2ª ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.
- _____. *Fernando Pessoa: le théâtre de l'être*. Paris: Éditions de la Difference, 1987.
- _____. *Pessoa por conhecer: roteiro para uma expedição*. Lisboa: Estampa, 1990.
- _____. *Pessoa por conhecer: textos para um novo mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- MATHIJSEN, Marita. Letters as Mediators between Private and Public Space. *Variants 8, Private: do (not) enter: Personal Writings and Textual Scholarship*, edição de João Dionísio, Amsterdã, p. 9-18, 2012.
- MAETERLINCK, Maurice. “A tragédia quotidiana”. In: *O tesouro dos humildes*. Tradução de Maria José Sette Ribas. São Paulo: O Pensamento, 1945, p. 121-36.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *Œuvres complètes*. Volume I. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.
- McCORMICK, James Patton. Robert Browning and the Experimental Drama. *PMLA*, New York, v. 68, n. 5, p. 982-91, 1953.
- MOISÉS, Massaud. “Fernando Pessoa e os poemas dramáticos”. In: *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1988, p. 161-79.
- MOLLER, Lara Biasoli. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. Tese de doutorado.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Edição de José Blanco. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

_____. *Cartas em Família: correspondência entre o escritor e seus pais: 1929-1943*. Prefácio de Carlos Leone; seleção e notas de João Paulo Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

MONTEIRO, George. "Pessoa: discípulo de Robert Browning". In: *Actas – IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, vol. I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990, p. 277-87.

_____. "Drama in character: Robert Browning". In: *Fernando Pessoa and the Nineteenth-Century Anglo-American Literature*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000, p. 58-66.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3ª ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, Aquém do eu, além do outro*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio, ed. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, vol. 1. Lisboa: Casa Fernando Pessoa/ D. Quixote, 2010.

_____. Pessoa's Notebooks: Windows to Crowded Streets. *Variants 8, Private: do (not) enter: Personal Writings and Textual Scholarship*, edição de João Dionísio, Amsterdã, p. 113-134, 2012.

POE, Edgar Allan. "A filosofia da composição". In: *"O Corvo" e suas traduções*. 2ª ed. Tradução de Milton Amado; organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

_____. *O teatro simbolista e modernista: (1890-1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

RYALS, Clyde de L. *Becoming Browning: the poems and plays of Robert Browning, 1833-1846*. Columbus: Ohio State UNIVERSITY PRESS, 1983.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves; revisão da tradução por Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. Encarnar fantasmas que falam. Tradução de Marta Isaacsson. *Cena – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre*, n. 6, p. 111-124, 2008.

SARAIVA, Arnaldo. *Fernando Pessoa Poeta-tradutor de Poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Coorganização de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco e David Lescot; tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCANDOLARA, Adriano. *Shelley e a renovação da linguagem morta: traduzindo Prometheus Unbound*. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2013. Dissertação de mestrado.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*. Volumes 1 e 2. Lisboa: Edições 70, 1982.

SEPÚLVEDA, Pedro. "Drama em gente como drama em livros. A heteronímia e a questão do livro em Pessoa". In: *Olhares europeus sobre Fernando Pessoa*. Organização de Paulo Borges. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p. 57-69.

SEVERINO, Alexandrino. "Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo da heteronímia". In: *Actas – IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Secção Brasileira)*. Vol. I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990, p. 13-21.

SILVA, Manuela Parreira da. *Realidade e ficção: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. 3ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 2007.

_____. *The Complete Works*. Edição de Peter Alexander. Londres/ Glasgow: Collins, 1966.

_____. *Comédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *A tormenta*. Tradução e notas de Fátima Vieira. Lisboa: Babel, 2011.

SUSMAN, Margarete. "Ichform und Symbol". In: *Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Organização de Ludwig Völker. Stuttgart: Reclam, 1990, p. 290-93.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1850-1950]*. 2ª ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Das lyrische drama des fin de siècle*. Organização de Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

TABUCCHI, Antonio. "O Marinheiro: uma charada esotérica?". In: *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de António Mateus Vilhena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 83-96.

Teatro: Revista de Crítica. Lisboa, 22 de fevereiro a 25 de Março de 1913, ano I, nº 1-3.

Teatro: Jornal d' Arte. Lisboa, 22 de novembro de 1913, ano I, nº 1.

UBERSFELD, Anne. *Le drame romantique*. Paris: Belin, 1996.

URIBE LOZADA, Jorge Alberto. *Um drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. Dissertação de doutorado.

WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800*. Edição de James Butler e Karen Green. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Obras consultadas da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa. Acervo da Casa Fernando Pessoa:

CFP

8-74 – *Poetical works of Robert Browning*. Introduction by Charles W. Forward. London: Peacock, Mansfield and Co., 1912.

8-176 – *The Lyrical Dramas of Æschylus*. Translated by John Stuart Blackie. 6th ed. London; Toronto: J. M. Dent & Sons, 1917.

8-179 – EVREINOF, Nikolai. *The Theatre of the Soul*. Translated by Marie Potapenko and Christopher St. John. London: Hendersons, 1915.

8-383 – MURRAY, Gilbert Murray. *Euripides and his age*. Londres: Williams and Norgate, 1914.

8-599 – BRAGA, Vitoriano. *Inimigos*: comédia em três actos: representados pela primeira vez em 11 de Dezembro de 1926, no Teatro Politeama, em Lisboa. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a, 1927.