

ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA O CONTRIBUTO DE FERNANDO PESSOA

Luísa Augusta Monteiro Araújo de Sá

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro (especialização em Encenação), realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Eugénia Vasques

2009



RESUMO

De Maeterlinck, Pessoa inspira-se para o “drama estático”, numa primeira fase da sua obra dramática. Mas posteriormente, é peremptório em considerar o teatro do seu par belga como “falhado”, dada a “opressão excessiva do símbolo”. O seu principal modelo foi Shakespeare. A par da criação, Pessoa teorizou largamente sobre a arte teatral (teorizando afinal que o “drama estático” implica obrigatoriamente movimento), confluindo com determinadas estéticas do Modernismo e do chamado pós-Modernismo. Também se fez notar como crítico teatral nas páginas da revista *Teatro – Revista de Crítica*, fundada em 1913 e que era o local onde se reuniam os intelectuais de então, com o firme propósito de “vir [a] destruir o [teatro] existente”, sendo este o primeiro passo do Modernismo nas artes em Portugal e não na revista *Orpheu* (1915). A intenção era a de que o “actor artista perfeito” exprimisse pelo drama a soma de todas as suas faculdades de imaginação e expressão, revelando as suas naturezas e necessidades e atingindo uma interpretação inteligível para todos. Deste modo, o homem que afirmava que “nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente”, abre-nos uma vasta cortina para discorrermos sobre o seu contributo para a encenação contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; Modernismo; Sensacionismo; Encenação contemporânea.

ABSTRACT

In a first phase of his dramatic work Pessoa is inspired by the “static drama” of Maeterlinck. Later on he is categorical to consider the theater of his Belgian pair as “failed”, given the “excessive oppression of the symbol”. His main model was Shakespeare. In addition to creating, Pessoa theorized extensively about the theatrical art (theorizing after all that the “static drama” necessarily implies movement), meeting with certain aesthetics of the Modernism and the so-called post-Modernism. He was also noted as a theater critic in the pages of the magazine *Teatro-Revista de Crítica*, founded in 1913, which was the place where intellectuals of that time gathered, with the firm intention of “coming [to] destroy the existing [theater]”, this being the first step of Modernism in the arts in Portugal and not in the magazine *Orpheu* (1915). The intention was that the “actor perfect artist” expressed through drama the sum of all his faculties of imagination and expression, revealing its nature and needs, reaching an interpretation intelligible to all. Thus, the man who claimed that “neither ever thought nor felt, but dramatically,” opens a wide screen to discourse on his contribution to the contemporary staging.

KEY WORDS: Symbolism; Modernism; Shakespeare; Contemporary Staging

Dedico este trabalho às três Veladoras dos meus sonhos, sempre interseccionistas, sempre de desejo em latência, sempre de influência viva na minha consciência: a Primeira Veladora, que me vem desde a minha infância, Teresa Rita Lopes; a Terceira Veladora, que me vem desde a juventude, Eugénia Vasques; e a Segunda, em mim desde sempre, que não espera pelo marinheiro, mas por Percival, n'As Ondas e em tudo, Virgínia Woolf. A separar-nos às quatro, sempre, as horas; horas que continuamente desgasto, destruo, limpo, para às Veladoras chegar: escrevendo... Mas sempre, as horas...

Agradeço, eterna e fraternalmente, a Armando Nascimento Rosa, o alerta acerca do Titã Pessoa – e, mais que isso, a palavra sempre acolhedora e sábia; a palavra de quem não viaja (falo dessa outra viagem): EVOLUI.

O meu reconhecimento e gratidão aos meus colegas, professores e funcionários da ESTC – abraço em porto infinito.

ÍNDICE

Resumo

Dedicatória e agradecimentos

AVANT-PROPOS	p. 6
INTRODUÇÃO	p. 8
I PARTE - MODELOS E CRIAÇÃO	
CAPÍTULO I - MODELOS E REFERÊNCIAS PARA UMA “CONSTRUÇÃO”	p. 11
1. Teatro pessoano?	p. 12
2. Hamlet-Pessoa	p. 14
3. Superar Maeterlink – o efeito simbolista	p. 20
4. Tendência dionisíaca e Bridge – De Chevalier de Pas a Fausto	p. 25
CAPÍTULO II - AS OBRAS DRAMÁTICAS DE PESSOA	p. 29
1. O que sabe <i>Fausto</i> ?	p. 33
1.1 O lugar da mente para uma encenação contemporânea	p. 39
1.2 Dar o corpo ao mani- <i>Fausto</i> : o super-texto dramático	p. 41
2. <i>O marinheiro</i> ou a autonomia das personagens	p. 46
2.1 Da necessidade do equilíbrio dramático na encenação d’ <i>O marinheiro</i>	p. 50
3. <i>Salomé</i> – a duplicação da serena	p. 55
II PARTE – ESCRITOS SOBRE O TEATRO	
CAPÍTULO I – PESSOA E OS OUTROS	p. 63
1. Pirandello e Pessoa ou a autonomia da “gente” Vs a dependência do actor	p. 67
2. A estética não aristotélica de Pessoa e Brecht	p. 70
3. Notas para dramaturgos	p. 74
CONCLUSÃO	p. 78
<i>Referências bibliográficas</i>	p. 81

*Deus escuta-me talvez, mas “de si ouve”,
como todos que escutam...
A tragédia foi esta,
mas não houve dramaturgo que a escrevesse.*
Fernando Pessoa

5

AVANT-PROPOS

A escolha do tema para esta dissertação surgiu com o espectáculo *Turismo infinito*, produção do Teatro Nacional de São João, estreado a 7 de Dezembro de 2007, com encenação de Ricardo Pais. *Turismo infinito* parecia corresponder àquilo a que Fernando Pessoa designava por “teatro estático”, ou seja, “teatro cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam [...]; onde não há conflito nem perfeito enredo”, conforme se pode ler no prefácio a *O marinheiro – drama estático em um quadro*¹. Para Fernando Pessoa, o teatro consistia na arte da “revelação das almas através das palavras trocadas e da criação de situações”².

Efectivamente, naquele espectáculo, os actores não cruzavam discursos e pouco se moviam, escolhendo apenas uma parte do espaço para dizerem o seu texto. O **movimento** dos corpos procurava acompanhar a personalidade de cada “personagem”, ora mais frenética, no caso de Campos (João Reis), ora lenta e quase sempre sentada, no caso de Bernardo Soares (José Eduardo Silva) e por aí fora, mas sempre em movimentos curtos.

Porém, é evidente que o encenador não seguiu à risca essa **estética** que o “teatro estático” supõe, e onde o falar seria o fazer, isto é, onde o *logos* adquiriria as funções da *práxis* e a ela se substituiria. Imbuído das convenções implícitas nas formas teatrais, Ricardo Pais terá visto, contudo, o **discurso** pessoano ainda como uma forma de agir, como se as palavras se encarregassem de prescrever acções exactas.

¹ Fernando Pessoa, *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Ficção e Teatro*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, pp. 153-165;

² Idem, *ibidem*, p. 148;

É que, como nos diz o dramaturgo (“O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja - é dramaturgo”³, assim confidenciou Fernando Pessoa na célebre carta de 20 de Janeiro no ano da sua morte – 1935 - ao presencista Adolfo Casais Monteiro) ele não criou, com a sua obra poética, apenas uma obra literária, mas também uma **encenação**, entendida esta como a comunicação física de um trabalho dramaticamente completo.

É possível, pois, que as teorias estéticas pessoanas tivessem inspirado a equipa de *Turismo Infinito* na construção das estratégias espaciais. E parece também terem sido essas teorias a inspirar o dramaturgista António M. Feijó para que as *Ficções do Interlúdio* não se constituíssem como **personagens** pois, do ponto de vista dramático, não se sabe quem fala a quem - ou que tipo de entidade representa quando alguém está a falar a alguém, afastando deste modo a noção aristotélica de teatro.

Os textos apresentados fizeram com que o espectador não olhasse para nenhum dos heterónimos (ou semi-heterónimo, no caso de Bernardo Soares) como personagem.

Cada poema tornou-se um discurso com o qual se comparou outro discurso, rompendo o campo fechado da acção dramática, tida como ocorrência primária, como parte de um discurso reflexivo atribuído a um enunciador que se pronuncia, sendo então a personagem apenas uma figura do seu discurso. São personagens/máscaras de Fernando Pessoa (Pedro Alameda) e não personagens de uma “peça de teatro”, adaptando-se àquilo que Armando Nascimento Rosa define como “máscaras nigromantes”, também elas “insufladas de uma saudade mágica pelo futuro de si mesmas”⁴.

Tudo isto nos leva a constatar a extrema actualidade da obra de Fernando Pessoa como motor de inspiração da cena contemporânea, especialmente, no teatro português.

³ Idem, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 233

⁴ Armando Nascimento Rosa, *As máscaras nigromantes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003, p. 192.

INTRODUÇÃO

Muito se têm representado em Portugal (e também no estrangeiro), os textos dramáticos de Fernando Pessoa. Mas cada peça sua levada ao palco, levanta-nos a mesma inquietação: que teorização teatral realizou Fernando Pessoa? E até que ponto se desviam ou confluem dessa teorização as encenações feitas a partir da sua obra literária/dramática? Terão os múltiplos estudos literários, nomeadamente os atinentes ao Modernismo, influenciado o modo de como o encenador vê Pessoa no palco?

A partir destas questões, impôs-se-nos a necessidade intelectual de procurar em Pessoa um “contributo” para uma encenação contemporânea da obra do poeta, constituindo esta a hipótese da nossa investigação, à qual procedemos. Igualmente nos propomos – e tal como Roland Barthes que ao teatro chamou um “cálculo do lugar olhado das coisas” - repensar a encenação da obra dramática de Fernando Pessoa a partir do seu próprio conceito de teatro.

Naturalmente que não escolhemos para análise, nesta dissertação, as cerca de três dezenas de textos dramáticos que Pessoa nos legou. O nosso *corpus* compreende apenas aquelas que mais têm seduzido os encenadores: *O marinheiro*, *Primeiro Fausto* e *Salomé*.

É certo que a comunidade intelectual anseia por explorações de textos que são praticamente desconhecidos. Porém, a nossa intenção é precisamente outra (por agora): a de estabelecer esse tal “cálculo do lugar olhado das coisas”, na medida em que entendemos que essas peças são exploradas cenicamente, a maioria, a partir do ponto de vista dos estudos literários e não a partir da óptica do teatro, mais especificamente, da encenação.

Fernando Pessoa não cumpriu apenas, através da heteronímia, o seu “temperamento dramático elevado ao máximo”; ele desejou também ver as suas peças sobre o palco. É que não foram escritas somente para “sentir”, mas para analisar, com o devido distanciamento do espectador, pois como afirmou muito simbolistamente:

“[s]entir? Sinta quem lê!”. Deste modo, o homem que afirmava que “nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente”, abre-nos uma vasta cortina para discorrermos sobre o seu contributo para a encenação contemporânea.

A presente dissertação está construída do seguinte modo: a Parte I será dedicada aos seus modelos e referências literárias e à forma como se reflectiram nas principais obras dramáticas de Fernando Pessoa. Na Parte II deste trabalho, analisarei algumas das considerações dispersas por variadíssimos textos do poeta de *Orpheu*, onde o teatro constituiu a principal preocupação.

I PARTE

MODELOS E CRIAÇÃO

CAPÍTULO I

MODELOS E REFERÊNCIAS PARA UMA “CONSTRUÇÃO”

Dizem-nos os estudos literários que as obras dramáticas (propriamente ditas) de Pessoa se situam na fímbria entre o Simbolismo e o Modernismo, sendo maioritariamente constituídas por monólogos, distribuídos por diversas personagens, aproximando-se assim esse *fazer* da concepção do teatro de que Pessoa tanto falava, ou seja, a “revelação das almas” e o “monólogo prolongado e analítico”. Na personagem pessoana, as perguntas e as respostas mesclam-se no interior do “eu” em luta consigo mesmo, apresentando uma personalidade multímoda e expondo a fractura do homem contemporâneo, tal como Pirandello formulou através das suas “máscaras nuas”. Mas o drama de Pirandello (em cujo ventre se gerou uma boa parte do teatro moderno) é de 1921, ao passo que *Orpheu* nasce em 1915 (onde é publicado *O marinheiro*), fruto de trabalho iniciado havia, pelo menos, sete anos. É que *Fausto* começou a ser escrito em 1908 e *Salomé* é anterior a 1914, pois num apontamento deste ano, Fernando Pessoa refere-se a *O marinheiro* e *Salomé* como sendo parte de um projecto cénico que denomina de “Teatro de Êxtase”, no qual procura “uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente”. Não entraremos, nesta investigação, na análise da arqueologia do mito destas três figuras históricas. Interessa-nos, sim, o seu lado cénico – e nisso, comungamos da opinião de Luiz Francisco Rebello, expressa em 1979, a propósito de *O marinheiro*:

De estranhar é que, até agora, nenhum compositor se tenha deixado atrair pelas potencialidades musicais deste texto, para extrair deles, como Debussy do *Pélléas* ou Strauss da *Salomé*, o drama lírico que em germe contém...⁵

Porém, este projecto cénico não se fica apenas por estes títulos. Nele se incluem, segundo Teresa Rita Lopes, que elaborou o mais significativo levantamento do espólio

⁵ Rebello, Luíz Francisco, *O teatro simbolista e modernista – 1890-1939*, Lisboa, ICP, Biblioteca Breve, v. 40, 1979, 1ª ed., p. 42;

dramático de Pessoa até à data, as seguintes peças em diálogo: *Mereia*, *A Morte do Príncipe* e *Diálogo no Jardim do Palácio*.

Segundo a mesma investigadora, o espólio é, no entanto, mais vasto, quer em número, quer em temas. De forte inspiração shakespeariana, escritas em inglês, temos ainda as peças *Marino* e *The Multiple Gentleman*, redigidas na sua adolescência, e *The Duke of Parma*, quando tinha já trinta anos de idade. Ainda em inglês, consta do espólio uma peça de enredo policial, sem título, e uma sátira política com canções intercaladas, a que chamou *Circo International Schildroth*.

Em português, deixou-nos ainda duas peças sobre a incomunicabilidade entre os seres, intituladas *Amor* e *Intervenção cirúrgica*, assim como um *Auto da Morte*, onde o tema da pluralidade dos deuses é explorado como sendo uma das faces de uma verdade múltipla.

Os assuntos nacionais também foram alvo da sua lavra literária para teatro: *Portugal*, *O Encoberto* (trata-se de quatro cantos subdivididos em “sonhos”), *Catástrofe*, *Inês de Castro* e *Leonor Teles*.

Os mitos abarcaram uma boa parte da sua inspiração na escrita para o palco. Entre outros títulos, destacamos: *Prometeus Revinctus* e ainda o projecto que designou como “a trilogia dos Gigantes”: *Briareu*, *Livor* e *Encelado*. Esta trilogia é completada com as peças *Typhon*, *Cephisa* e *Lygeia*. *A Sessão dos Deuses* encontra-se inacabada, dado que deveria ter sido uma trilogia, mas apenas se conhecem dois painéis. *Sakyamuni* e *Calvário* são ainda títulos a mencionar no âmbito mitológico.

1. Teatro pessoano?

Discordamos em absoluto de António Quadros, quando este nos diz que a Pessoa “faltou-lhe, sem dúvida a experiência do teatro, o conhecer o teatro por dentro, bastidores, actores, necessidades de encenação e de cenografia, tudo isso sem o qual um escritor, mesmo excelente, dificilmente se torna um autor teatral.”⁶

Pessoa não só é um autor plenamente teatral, como teve uma relação criativa com a ideia de teatro, no sentido de uma construção cénica liberta das amarras do

⁶ António Quadros, “Textos dramáticos – Introdução”, in *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Ficção e Teatro*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 149;

discurso. Foi esse sentido que lhe permitiu dar uma existência extratextual aos seus heterónimos, mesmo tendo-os criado através do exercício da palavra.

Quando Fernando Pessoa cria o Sensacionismo, corrente que atribui ao poeta a tarefa de captar a realidade através de sensações múltiplas e simultâneas, passando-as pelo filtro do entendimento e da palavra, ele procura noutras artes, como a pintura cubista, o teatro e a música, subsídios para a sua teoria. O Interseccionismo, uma das vertentes do Sensacionismo, pressupõe a espacialização do poema, compreendido enquanto um *topos* móvel de entrecruzamento e sobreposição reversíveis de planos, linguagens, imagens, realidades, como se pode ver não apenas no poema *Chuva Oblíqua*⁷, mas também no conjunto da obra pessoana.

A ideia de "drama em gente", lançada por Pessoa como uma suposta pista para se entender a sua obra, advém dessa estética que confere ao poeta o atributo de fingidor. Em parte mantendo uma secreta afinidade com o que Valéry chamou "teatro mental", espécie de "mise-en-scène" da subjectividade, essa noção indicia uma cumplicidade visceral do autor com o que designou, num ensaio teórico sobre o drama, de "instinto cénico", força motriz da criação artística moderna e elemento por excelência do teatro, compreendido fora do domínio exclusivo do texto escrito.

Daí, Pessoa definir-se como um poeta dramático por excelência, que "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" ou, como confessa Bernardo Soares, algures no *Livro do Desassossego*, "[t]enho sido actor sempre".

São muitos os ensaios, cartas ou fragmentos pessoanos dedicados à reflexão sobre a questão do "drama", no sentido que ele deu a esse termo. Em quase todos, o jogo dialógico entre poeta lírico e poeta dramático aparece, ainda que às vezes intercalado por uma outra categoria, a de "dramático sem poeta", que escapa às definições previsíveis, por estar fora do registo meramente literário.

É nessa medida que Pessoa mantém uma relação não convencional com a arte teatral: valoriza predominantemente o que nela existe de intrínseco, de não condicionado pelo conceito de "peça" ou de "poema dramático".

⁷ Texto matriz do Interseccionismo e onde o teatro aparece explicitamente como o tema especial da sexta parte;

A par disso, explorou, igualmente, o chamado "género dramático", não só na composição da sua heteronímia (ainda que nesta predomine o "dramático" sem género), como também na construção de textos denominados dramáticos pelo próprio autor, como *O marinheiro*, *Primeiro Fausto* e outros, alguns dos quais ainda inéditos. A fim de entendermos os princípios orientadores da sua **teoria sobre teatro**, no primeiro capítulo desta Parte I abordaremos os principais mestres de Pessoa, eleitos quer por semelhança (Shakespeare), quer por rejeição (Maeterlinck).

2. Hamlet-Pessoa

O final do conto *El Hacedor*, de Jorge Luís Borges, lança-nos o mote para discorrermos sobre o mais eloquente mestre de Fernando Pessoa: Shakespeare. Escreve Borges: “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy: yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos e nadie*”⁸.

A influência (explicitamente admitida por Pessoa), leva-o mesmo a “encarnar” a personagem Hamlet quando, ele mesmo, Fernando Pessoa, de modo teatral, declara o seu amor a Ofélia:

Sentou-se na minha cadeira, pousou o candeeiro que trazia na mão e, virado para mim, começou de repente a declarar-se, como Hamlet se declarou a Ofélia: “Oh, querida Ofélia! Meço mal os meus versos; careço de arte para medir os meus suspiros; mas amo-te em extremo. Oh! até ao último extremo, acredita!”⁹

Efectivamente, Pessoa tem de Hamlet a natureza sensível, humana, intelectual, introspectiva, cruel, ética, culpada, melancólica e pouca apta para a acção.

Veja-se que, por oposição às sentinelas, que ao verem o fantasma do rei o quiseram agredir ou explorar, Hamlet aceitou acompanhá-lo, apesar de ter sido

⁸ Jorge Luís Borges, *El Hacedor*, Emece Editores, Buenos Aires, 7ª ed., 1971, p. 45

⁹ David Mourão-Ferreira, “O Fernando e eu”, in *Cartas de Amor*, Ed. Ática, Lisboa, 1ª ed., 1978

desencorajado pelos bravos soldados. Hamlet seguiu a aparição para um espaço mais ausente, para ouvir o que *ela* tinha a dizer e não para que a aparição satisfizesse os *seus* desejos. É que Hamlet aquiesce a uma outra espécie de conhecimento. Ele move-se para um espaço afastado. E é exactamente este deslocar-se-para-o-lado, que fornece uma imagem de remoção psicológica, o que permite que o fantasma fale. Este deslocar-se-para-o-lado sintoniza o ouvido ao espectro, à metáfora, aos duplos significados, à ironia, etc., ao mesmo tempo que destrói a fala ingénua, esse lugar-comum e banal.

Hamlet ouviu a aparição. Hamlet era um histero-neurasténico, tal como se confessou Pessoa a Casais Monteiro¹⁰.

Invertendo os termos da equação, obtemos o seguinte resultado: ser-se histero-neurasténico é ser-se capaz de seguir a aparição. Ser capaz de seguir *as* aparições (nada melhor descreve a atitude do nosso poeta). Não é, pois, de estranhar que Fernando Pessoa, com a sua sensibilidade de poeta e com sua argúcia de crítico, já tivesse percebido e reconhecido, neste deslocar-se-para-o-lado, a essência do poema dramático. Refere no seu ensaio sobre o drama, provavelmente de 1917:

[...] a pessoa de Lear denota o emprego da ideia geral de universalidade pelo instinto psicológico de Shakespeare. No mesmo autor se encontra [...], um bom número de casos análogos, como o da histero-neurastenia de Hamlet e o da histero-epilepsia de Lady Macbeth.¹¹

Ora, as setenta e duas pessoas (o número dos seus heterónimos, segundo Teresa Rita Lopes) que visitaram Pessoa eram gente, mas eram gente poética, gente ficcional, “gente imaginal”, como diria Henri Corbin. A sua antologia estava assim a salvo da loucura.

Isso permite-nos entender a vontade de Pessoa de ser muitos e sentir como todos. Repetia frequentemente desejar ser um “criador de civilização” (no caso da arte) ou de “anarquia” (no caso social):

¹⁰ Escreve, na já citada carta de 13 de Janeiro de 1935, ano da sua morte: “A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas”.

¹¹ Fernando Pessoa, “Ensaio sobre o drama”, in *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 77

Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornado os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante cousa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador de civilização de toda a obra artística.

[...] Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. [...] Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no mais grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceras às cousas feitas para fazer pasmar, e às cousas, também – repare nisto, que é importante – que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida.¹²

Deste modo, a sua obra tem um carácter essencialmente político, que se revela nos seus escritos propriamente dramáticos e nos textos sebastianistas, assim como na instituição do Quinto Império, que é para Fernando Pessoa, o Império do andrógino, união do masculino e do feminino, "cheio de todas as subtilezas do domínio feminino e estruturas do domínio masculino"¹³:

Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem [...] são de mulher¹⁴.

Aproximamo-nos assim de Dioniso, pois se Dioniso é Deus de alguma coisa, é-o eminentemente das mulheres e do teatro. Aliás, veja-se o que escreve Pessoa numa carta a Gaspar Simões, datada de 16 de Outubro de 1930, a propósito do poema *O Último Sortilégio*, para ser publicado na *Presença*:

¹² Fernando Pessoa, "Carta a Armando Cortes-Rodrigues – Lisboa, 19 de Janeiro de 1915", in *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, pp. 96-97

¹³ Pessoa, Fernando, "Prefácio – aproveitar para o 'Shakespeare'", *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, pp. 27-28;

¹⁴ Idem, *ibidem*;

Trata-se de não esquecer as aspas que marcam o poema como “dramático”, isto é, falado por terceira pessoa, e de verificar que, como essa pessoa é mulher (e, digamos, bruxa), os adjectivos não saíam no masculino onde a pessoa falante se refere a si mesma.

Uma advertência: este poema é uma interpretação dramática da “magia da transgressão”.¹⁵

O lado dionisíaco da obra teatral e esta “magia da transgressão” foram, em boa parte, transmitidos a Pessoa por intermédio da filosofia de Nietzsche, através da sua obra *A génese da tragédia pelo Espírito da Música*. Jorge de Sena insere Pessoa numa linha de autores subversivos que aspiram a uma transformação total dos valores da cultura europeia. Além disso, cita uma breve poesia do filósofo, intitulada *Die Bosen (Os Maus)*, na qual vê pré-formulada a concepção pessoana do “poeta fingidor” que “mente” para melhor atingir os seus fins artísticos. É assim o poema:

*Der Dichter, der lügen kann
wissentlich, willentlich,
der kann allein Wahrheit reden*

[O Poeta capaz de mentir
conscientemente, voluntariamente,
só ele é capaz de dizer a verdade]

Note-se porém, que Fernando Pessoa tem a mesma concepção de “poeta-fingidor” para o actor:

A base da representação é o fingimento. [...] A peça é como uma barra onde o actor mostra os seus efeitos ginásticos.

[...] Representar tem na verdade todo o poder atractivo da falsificação. Todos nós gostamos dos falsários. É um sentimento muito humano e bastante instintivo. Todos nós gostamos de truques e de embustes. Representar une e intensifica, através do carácter material e vital das suas formas, todos os baixos instintivos do instinto artístico – o instinto das adivinhas, o instinto do trapézio, o instinto da prostituição. É popular e apreciado por essas razões, ou melhor, por esta razão.¹⁶

¹⁵ Fernando Pessoa, “Carta a João Gaspar Simões – Lisboa, 16 de Outubro de 1930”, in *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, pp. 96-97

¹⁶ Fernando Pessoa, “Ensaio sobre o drama”, in *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 78

Graças a este fingimento, disseminador do “drama em gente”, nasceram as *Ficções do Interlúdio* (1915 ou 1916), título de uma obra que reuniria uma boa parte da produção dos seus heterónimos (e onde teríamos não Bernardo Soares, mas sim, Vicente Guedes, a assinar o *Livro do Desassossego*). É logo na abertura da obra, no sentido de explicar a existência dessas pessoas, que invoca Hamlet, ao dizer, “Quando ledes Hamlet, não começais por estabelecer bem no vosso espírito que aquele enredo nunca foi real”¹⁷.

De resto, e perseguindo o mesmo objectivo, Pessoa invoca sucessivamente Shakespeare, esse “supremo despersonalizado”:

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.¹⁸

No sentido de justificar a distância entre o *eu* e o *outro*, Pessoa retoma o exemplo do dramaturgo inglês:

Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histero-epiléptico, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama.¹⁹

¹⁷ Este texto de introdução às *Ficções do Interlúdio* encontrava-se no espólio, precedido pelo “Índice” transcrito e com a indicação *Aspectos*. Publicado por M. Teresa Rita Lopes in *Pessoa et le Drame Symboliste (Héritage et Création)* ;

¹⁸ Fernando Pessoa, “Textos de introdução geral às ‘Ficções do Interlúdio’”, in *Textos de intervenção social e cultural – a ficção dos heterónimos*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 186

¹⁹ *idem*, p. 186

Esta contaminação de Shakespeare na obra de Pessoa, inspirou a criação da peça *O marinheiro ou Hamlet e o Pavor do Desconhecido*, numa encenação de Norberto Barroca para o Grupo Fernando Pessoa, a partir de textos de Pessoa e Shakespeare, em 1985²⁰. “Esta foi a primeira vez que se fez em cena a aproximação conceptualmente óbvia, entre Pessoa e Hamlet, criador e criatura de dramas interiorizados, ambos participando numa espécie de jogo esquizofrénico de contornos diluídos”, refere Carlos Porto²¹.

Muitos são, pois, os que vêem aproximações entre a peça *O Marinheiro* (escrita, numa primeira versão, a 12 e 13 de Outubro de 1913, mas só publicada no primeiro número de *Orpheu*, em 1915) e *Hamlet*. Lembramos, no entanto, que aquela peça (que começou a ser escrita provavelmente por altura da criação dos heterónimos), surgiu para superar o tão aclamado simbolista Maurice Maeterlinck, o mentor do “drama estático”, o que significa que o poeta português atribuía (especialmente na fase inicial da sua obra dramática) ao dramaturgo belga, uma grande importância²².

Em carta a Jaime Cortesão, em 1913, a propósito do teatro e da poesia dos simbolistas, Pessoa designa “encenação” (poética) como “*construção*”, ou seja, “a *organicidade* de um poema, aquilo que nos dá [...] a impressão que ele é um *todo vivo*, *um todo composto de partes*, e não simplesmente *partes compondo um todo*”; e referindo-se a Shakespeare, a várias edições de *Hamlet* (“que mais e mais deteatrizam [*sic*] a obra, mais a tornam *ligada e una*”), define a função de um “construtor” (que inclui na categoria dos que possuem um “impulso construtivo puro”), como sendo aquela que “sempre com um certo grau de consciência, ainda que inspiradamente, ajusta o interior ao exterior, o detalhe ao todo”²³.

A questão da “construção” (encenação) é igualmente explorada por Bernardo Soares:

²⁰ Estreia no Teatro Nacional (Sala Experimental), a 24 de Novembro de 1985. Coube a encenação, dramaturgia e figurinos a Norberto Barroca, e as interpretações a Glória de Matos, Isabel Ruth, Laura Soveral e João d’Ávila

²¹ Carlos Porto, “Pessoa no palco: um teatro improvável”, in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Secção brasileira, Porto, Fund. Eng.º António de Almeida, Vol. I, 1988, p. 98

²² É certo que Álvaro de Campos deu a Maeterlinck “ordem de despejo”, apodando-o de “fogão do mistério apagado!”. Porém, Pessoa viu no simbolismo o caminho para uma “nova arte”.

²³ Pessoa, Fernando, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, pp. 78-79;

A única arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito.²⁴

Para esta “construção”, concorrem outros dois discursos também previstos por Pessoa: o da luz e o da cenografia. Note-se que os poetas de *Orpheu* tomavam por exemplo as artes plásticas para discorrerem sobre as restantes artes, nomeadamente, o teatro.

No artigo “O Teatro-Arte (Apontamentos para uma crónica)”, explica Mário de Sá-Carneiro que “[o] teatro é evidentemente [...] uma arte plástica. [...] Simplesmente a matéria-prima do drama é, em geral, a palavra. E o teatro é uma arte plástica, porque uma obra verdadeiramente dramática só se pensa depois de se ver. São os nossos olhos que a conduzem ao nosso cérebro”²⁵.

Esta consideração remete-nos para a questão dos limites do espaço cénico. No artigo “Apontamentos para uma Estética não Aristotélica”, Pessoa é peremptório: “O lugar é que faz a localidade. Estar é ser. Fingir é conhecer-se.”²⁶

Debrucemo-nos de seguida sobre Maeterlinck, outro mestre declarada de Pessoa.

3. Superar Maeterlinck – o efeito simbolista

Nas palavras de Teresa Rita Lopes, todos os textos teatrais de Pessoa são da família de *O Marinheiro*, e “além de serem esse drama estático que os simbolistas franceses imaginaram sem conseguirem realizar, vão mais longe. Realizam também esse

²⁴ Idem, *Livro do desassossego por Bernardo Soares – 1ª parte*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1995, p. 305;

²⁵ Cf. Nuno Júdice, *A Era de “Orpheu”*, Lisboa, Teorema, 1986, p. 28; refira-se que neste artigo, publicado em 1913 no publicado jornal “O Rebate”, Sá-Carneiro explica-nos ainda que “Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o principal: suscita um arcaboço, uma arquitectura. A obra-prima teatral completa, lança mesmo duas arquitecturas: uma exterior, mera armadura, outra interior [...] que é a *alma*, a garra de ouro, [e que] consiste no ambiente que a grande obra dramática [...] cria em torno de si: de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê.*”

²⁶ Fernando Pessoa, “Apontamentos para uma Estética não Aristotélica”, in *Presença*, nº 5, Coimbra, 4 de Junho de 1927;

‘teatro de êxtase’ que Pessoa projectou, esse ‘ritual dramático’ que aparentemente procurava e viu em *Hamlet*’.²⁷

Ora, o drama simbolista começa a desenhar-se em 1889, com a peça *La Princesse Maleine*, a qual valeu a Maurice Maeterlinck (quando este contava apenas com vinte e sete anos de idade) a atenção de Octave Mirabeau (e do mundo literário), crítico do *Figaro*, o qual encontrou nesta obra uma beleza mágica superior à de Shakespeare – o que, para muitos, e para o próprio autor, não passava de um enorme exagero.

Como teórico, Maeterlinck produziu três ensaios fundamentais para a compreensão da sua obra dramática: *Un Théâtre d’Androïdes* (1890), *Le Tragique quotidien* (1894), e o *Préface* à edição de seu *Théâtre Complet* (1901).²⁸

Le Tragique quotidien e o *Préface* à edição de seu *Théâtre Complet*, são textos que tratam do drama propriamente dito. No primeiro, Maeterlinck examina os dramas clássicos e contesta a necessidade da acção, afirmando que nas obras de Ésquilo, por exemplo, a acção é inexistente. Assim, parte em defesa de um “drame estatique”, em que a acção interior das personagens teria muito mais força e sentido, do que a encenação de grandes batalhas e paixões arrebatadoras.

Algo idêntico refere Pessoa na introdução à peça *O marinheiro*, ao afirmar:

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.²⁹

Precisamente para Maeterlinck, nesse drama estático, a acção interior seria revelada por uma nova modalidade de diálogo: ao lado do diálogo convencional, feito de palavras, entraria em cena a fala imperceptível, subentendida, escondida nas entranhas dessa convenção, tal como vemos com Hamlet e o fantasma. É da distinção

²⁷ M. Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste (Héritage e Création)*, Paris, ed. Centro Cultural Português da F. Gulbenkian, 1977, pp.128-129

²⁸ Cf. Lara Biasoli Moler, *Da palavra ao silêncio – o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*, Tese de doutoramento defendida na USP, São Paulo, 2006, inédita

²⁹ Fernando Pessoa, *Orpheu*, nº 1, Lisboa, Janeiro-Fevereiro-Março, 1915

entre esses dois diálogos que nasce a importância do silêncio no teatro de Maeterlinck. O silêncio é a voz da alma e, por isso, está mais próximo da Verdade.

No texto inserido como “Apêndice” à novela dramática *António*, de António Botto (Lisboa, 1933), Pessoa conclui: “Que mais se pode exigir, quer em arte, quer em moral? ‘O resto é silêncio’, como Hamlet disse.”

Também numa nota publicada na *Presença* já depois da sua morte, Pessoa refere-se a este silêncio desta forma:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama [pois] contém a cifra e a alma que pode conter a decifração.³⁰

Segundo Eugénia Vasques, este diálogo “inútil”, “de segundo grau” que fala directamente com as almas, “base de um entendimento aristotélico da mimese, encontra-o Maeterlinck nas peças de Ibsen, uma das quais, *Solness, o Construtor*, [a qual] o poeta apresenta e analisa sob a perspectiva do seu conceito de tragédia.”³¹

Continuemos: no *Préface*, o autor belga faz uma análise da evolução de seu teatro, mostrando que, num primeiro momento (de produção simbolista), a morte dominava a cena, sobretudo nas forças invisíveis mais aterradoras que surgiam para aniquilar as suas personagens inocentes. Numa segunda fase de produção, entretanto, admite ter afastado a sombra da morte, permitindo a entrada do amor e da felicidade.

Ora, não eram apenas os diálogos clássicos e a preocupação com a acção no teatro que Maeterlinck questionava: a presença dos actores perturbava-o ainda mais. Assim sendo, no que diz respeito ao trabalho do actor, *Un Théâtre d'Androïdes* é sem dúvida controverso, aplaudido por alguns encenadores, mas visto com desconfiança por actores e actrizes.

Nesse ensaio, Maeterlinck propõe a supressão do actor, substituindo-o por marionetas, bonecos de cera ou até mesmo por efeitos de sombras. Para o dramaturgo, a

³⁰ Fernando Pessoa, *Presença*, nº 48, Coimbra, Julho de 1936

³¹ Eugénia Vasques, *Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003, p.81

alma dos actores interferiria na alma das personagens, comprometendo o trabalho do poeta.

A este propósito, observa Eugénia Vasques:

É por esta ordem de razões que Maeterlinck, como Mockell ou Mallarmé, prefere propor a leitura solitária à encenação dos poemas dramáticos. A ausência da intermediação dos actores – destruidores, com o seu corpo demasiado accidental e individual, do sonho e da visão universalizante que deve emanar do drama, do poema dramático -, ou, para usar as palavras de Jarry, a “inutilidade” dos actores, é central nesta utopia de um teatro centrado no Sonho e no Mistério que o poeta designa por “terceira personagem”.

O actor civil, reconhecido em cena pelo público (“a Bernhardt”, “a Duse”), não permite que o símbolo e a eternidade do “homem” se realizem sobre a cena.³²

A ensaísta conclui por isso que aos actores não restaria outra solução senão serem uma espécie de bonecos de cera ou então, teria que ser o próprio poeta a ler no palco a sua obra, “para não matar o que Maeterlinck designará por ‘essa substância da eternidade introduzida em nós na sequência de uma destilação do infinito’”.³³

Ora, não é esta a posição de Pessoa, não só pelo que afirma a propósito da arte do actor, como pela hilariante crónica que publica na edição nº 3 da *Teatro – Revista de Crítica* (Lisboa, de 25 de Março de 1913), a propósito da revista de teatro *Teatrália* e da Escola da Arte de Representar, onde refere que os professores não têm jeito para o ser e que aquilo que transmitem para o público da referida escola de actores, mais parece que estão “esfregando nas costas um remédio para uso interno”.

Resumindo, é em Maeterlinck que Pessoa, numa primeira fase da sua obra dramática, se inspira para a criação do seu drama estático. Mas posteriormente, é peremptório em considerar o teatro do seu par belga como “falhado”, dada a “opressão excessiva do símbolo”.³⁴

³² *idem, ibidem*, p. 82

³³ *id, ib.*, p. 83

³⁴ Cf. O ensaio interpretativo do drama, sem data, mas escrito provavelmente em 1927, a propósito da peça *Octávio*, de Vitoriano Braga, publicada em 1927, Ed. J. Rodrigues, Lisboa, e estreada em 1916 no Teatro Nacional. A peça, em três actos, foi escrita em 1912-1913.

De resto, também nos diversos artigos publicados na *Águia* (a sua estreia literária, em 1912) sobre “A Nova Poesia Portuguesa”, Pessoa estabelecia a comparação com o simbolismo francês, mas pretendia que a poesia portuguesa fosse muito mais além, atendendo a que considerava o Simbolismo absolutamente subjectivo e, daí, o seu carácter degenerativo e o seu desequilíbrio.

Ou seja, fica a pergunta se *O Marinheiro* é ou não uma manifestação simbolista, dado que fora escrito para pedir meças a Maeterlinck. Efectivamente, parece que o *Marinheiro* é Hamlet, especialmente quando Hamlet é descrito deste modo pelo dramaturgo belga:

Algo de Hamlet morreu no dia em que o vimos morrer no palco. O espectro de um actor roubou-lhe o trono e não podemos mais afastar o usurpador de nossos sonhos! Abram as portas, abram o livro, o príncipe anterior não volta mais. A sua sombra por vezes ainda passa pela soleira, mas ele não ousa avançar, não pode mais entrar e quase todas as vozes que o aclamavam dentro de nós estão mortas.³⁵

E se o *Marinheiro* é Hamlet, serão as Veladoras, essas “vozes que o aclamavam dentro de nós”? Seria esta frase de Maeterlinck, ao que parece, o ponto de partida para a criação de *O marinheiro* – para ser superado, claro. Mas se Hamlet é o *Marinheiro*, então o *Marinheiro* é Pessoa - e as Veladoras, os heterónimos, como muitos pretendem ver? Não o cremos. **Cremos, sim, no seu instinto de actor.** Tal como confia em carta de 1 de Fevereiro de 1913 a Mário Beirão, tem habitualmente “o fenómeno curioso do desdobramento” e, como prova deste desdobramento, apresenta-se como Rei, num soneto a que dá o título “Abdicação” e no qual sugere que o espaço é o de um quarto de um castelo, à noite (tal como na referida peça):

Toma-me, ó Noite Eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho... Eu sou um Rei
Que voluntariamente abandonei
O meu trono de sonhos e cansaços.

³⁵ Maurice Maeterlinck, “Menu Propos: Un Théâtre d’Androïdes - 1890”, in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985. Nossa tradução.

Minha espada, pesada a braços lassos,
Em mãos viris e calmas entreguei,
E meu ceptro e coroa – eu os deixei
Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil,
Minhas esperas de um tinir tão fútil –
Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a Realeza, corpo e alma.
E regresssei à noite antiga e calma
Como a paisagem ao morrer do dia.

Mais relevante que *O marinheiro*, temática e formalmente, é a sua peça *Primeiro Fausto*, sobre a qual Fernando Pessoa se debruçou por mais de vinte anos.

4. “Tendência dionisíaca” e Bridge (jogo) – de Chevalier de Pas a Fausto

Num capítulo onde nos debruçamos sobre “modelos e criação” de Fernando Pessoa para falarmos do seu pendor dramático, errado seria não fazermos uma ligeira incursão pelos primórdios desse jogo de despersonalização, ou seja, pela sua infância.

Tal como acentua António Tabuchi, “Pessoa requer leituras que prescindam da compunção de escoliastas 'correctos', e que sejam capazes, pelo contrário, de jogar como ele deseja, de o seguir No Terreno da Hipótese, de fingir confundir todo o mosaico, com a possibilidade de errar”.³⁶

Picasso afirmou algures que entre os cinco e os sete anos estamos em plena forma; depois, prolongamo-nos. Ora, foi por volta dessa idade que Fernando Pessoa criou o seu amigo imaginário Chevalier de Pas, “a primeira sombra-pessoa em que se

³⁶ In *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 107. Lisboa, 24 de Julho de 1984; artigo de Giuseppe Tavani, a propósito do livro “Il poeta e la finzione - Scritti su Fernando Pessoa”, organização de A. Tabucchi, Génova, Tilgher, 1983;

desdobrou”, como nota Teresa Rita Lopes, dado que o irmão mais novo que lhe falecera pouco tempo após o pai, “não chegou a ser o seu parceiro de jogos”³⁷.

Faltava ao pequeno Fernando parceiros para os jogos de cartas que possuía na infância, segundo revelou uma irmã do poeta a Teresa Rita Lopes. A situação leva a que se pense na importância do jogo na vida psíquica de Fernando Pessoa.

Situando o autor no tempo, e vivendo então em Durban e estudando num colégio inglês, serviriam essas cartas para que o menino aprendesse a jogar Bridge, que significa “ponte”. Ponte entre quem ou entre o quê? É precisamente esse o mistério do jogo inglês, o qual obriga à existência de quatro jogadores. Lembremo-nos de três eventuais parceiros de Pessoa para que se iniciasse um jogo: Caeiro, Reis e Campos.

Como se sabe, no Bridge, todo o pensamento tem voz, mas não pode haver movimento de olhos, inflexões de voz, trejeitos ou qualquer outro sinal que permita a batota. Diga-se que é uma espécie de não fingimento a fingir. E há de facto vertigem neste jogo: tal como na poesia-dramática de Pessoa, as máscaras olham-se sabendo-se máscaras. Usam um olhar que não lhes pertence, e esse olhar, que vê, não se vê. Coloca-se no rosto de cada jogador uma máscara e somos outro aos olhos de quem nos olha.

O mais curioso do jogo da “ponte” é a simbologia que é atribuída às cartas. Existem quatro símbolos e um que não se vê, que não existe. Assim, temos pela ordem crescente de importância, os Paus (Club), os Ouros (Diamond), as Copas (Heart) as Espadas (Spades ou Pas) e o “Sem Trunfo” (No Triumph). Este último, é raro acontecer num jogo, logo, o mais importante num jogo comum é Pas. No entanto, extra-jogo, a palavra Pas adquire uma má conotação.

Na África de Sul, chamavam, no início do século XX, Pas aos negros e ainda hoje no Tarot, a saída do Valete (Cavaleiro) de Espadas (Chevalier de Pas) pressagia a aproximação da má sorte, a vinda de algo obscuro e misterioso, algo ligado a forças ocultas. Saliente-se ainda que no Bridge cada um dos quatro jogadores tem de assumir uma outra identidade, uma voz própria – e cada jogador tem de dar voz aos outros (o momento das vozes no jogo) ou seja, uma identidade geográfica. Assim, temos os jogadores Norte, Sul, Este e Oeste.

Se tivéssemos que comparar este Chevalier de Pas a uma figura literária, não restariam dúvidas de que tal cavaleiro corresponderia com alguma exactidão a Fausto,

³⁷ LOPES, Teresa Rita, *Pessoa por conhecer – Roteiro de uma Expedição*, Vol. I, Editorial Estampa, Lisboa, 1990

essa personagem lendária de tradição germânica, cultivador de ciências ocultas, que para obter a suprema sabedoria, vende a alma ao Diabo.

Ora, a propósito do 2º acto do *Primeiro Fausto* (Oposição entre a Inteligência e a Vida)³⁸, Fernando Pessoa refere que pretende representar a Vida “por três discípulos ou outras pessoas – um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida, com uso também da Inteligência, que nele é arma, meio, instrumento para o instinto se manifestar”.³⁹ E como notou Teresa Rita Lopes, citada por Quadros, este Fausto mais não é do que “uma longa confissão desesperada do autor”⁴⁰.

Esta alusão a Pas é descrita em *Primeiro Fausto* da seguinte forma:

Nem em criança, ser predestinado,
Alegre eu era assim; no meu brincar,
Nas minhas ilusões da infância, eu punha
O mal da minha predestinação.

(3º tema, II)

Após termos inquirido um pouco acerca dessa figura pouco benévola e que constituía o amigo das brincadeiras da infância de Pessoa, chamado Chevalier de Pas, estes versos não deixam de nos impressionar; para deduzir que o jogo, em Pessoa, funciona como pilar do seu instinto dramático.

Pas é esse Cavaleiro negro que pressagia morte, forças ocultas e desassossego. No entanto, não nos esqueçamos que essa figura apocalíptica, dentro do jogo, é quem tem mais força. Transportando esta simbologia para a religião, pois “tudo é símbolo e analogia” (1º tema, estrofe VI), este Chevalier de Pas é a antítese de um Cristo, ou como afirma Fausto por duas vezes no Primeiro Tema, “Eu sou o Cristo negro” (estrofes XX e XXI). Neste Fausto pouco luminoso (a predominância no texto das palavras “negro”, “sombra”, “escuridão”, “noite” e “trevas” é bastante notória) e angustiado, cheio de

³⁸ in QUADROS, António, *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Ficção e Teatro*, Pub. Europa-América, Lisboa, 1986. Pessoa desejava fazer três Faustos: I – Oposição entre a Inteligência e a Vida (A Inteligência busca compreender); II – Oposição entre o Desejo e a Realidade (O Desejo busca possuir – compreender de perto); III – Oposição entre Não Ser e Ser (O Não Ser busca Ser); no Primeiro Fausto, segundo as notas de Pessoa, ele, autor, representa a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida.

³⁹ *idem*;

⁴⁰ *ibidem*;

“nojo” e “horror” pela “Vida”, encontramos como que o palco para o “drama em gente”: “Serve em Mim (...) uma corte de fantasmas” (1º tema, estrofe XXXIII).

Neste texto, há um propósito muito objectivo: o de destruir a Vida, os fantasmas, o mistério (palavra que é usada, só no primeiro tema, 21 vezes), o Velho (aquilo que é velho) ou como ele diz: “Seja eu o destruidor” (1º tema, estrofe XX), já que deseja silenciar todas as vozes “Quero/ afogar (...) vozes” (3º tema, estrofe I). Ao que tudo indica, para a concretização desse propósito, o Velho tem o “filtro”. Neste filtro que não chegamos a saber com propriedade do que se trata, podemos ver o elemento dionisíaco (teatral), dado Pessoa afirmar nas Notas que “a Tendência dionisíaca da Inteligência é que leva a dissolver a Vida”, ou, puramente, a loucura: “Só a loucura é que é grande / E só ela é que é feliz” (2º tema, estrofe XI). No entanto, dada a didascália que indica que Fausto bebe, tudo leva a crer que o “filtro” seja aquilo a que designa por “Tendência dionisíaca” (relação da Inteligência com a palavra).

O curioso é que mesmo depois de Fausto matar o Velho, continua a procurar o “filtro” e, pelo tom plangente, sofrido e derrotado, mais parece que morte foi a dele – e aí surge o “perdão”, duas vezes, implorado a Maria (personificação do Amor): não por não saber amar, não por ser falso (“falso a mim/ Falso à, falso à vida, ao amor!” – II Diálogo), mas por duvidar. Não há jogo sem dúvida quando esta domina a totalidade do jogo - propriamente dito, ou da vida, ou da criação literária, ou da heteronímia ou da encenação.

CAPÍTULO II

AS OBRAS DRAMÁTICAS DE FERNANDO PESSOA

Até aqui, o problema parece residir em ser encontrar na obra de Pessoa uma linguagem do teatro, dificultando assim a vida aos seus encenadores e levando críticos a derramar rios de tinta sobre a impossibilidade de se fazer teatro com os seus “textos dramáticos”.

De facto, os críticos, contaminados pelo vírus do sentido, necessitam de explicar a dificuldade em conceber algo que não possua *organicidade*, algo que não signifique nada. E é certo que todas as artes têm os seus suportes específicos, à excepção do teatro que se serve de tudo, o que logo causa a angústia da essencialidade.

Porém, é preciso dizer que a mais admirável façanha do Modernismo português, a heteronímia, derivou do teatro e de uma longa reflexão sobre o mesmo. Segundo Pessoa, foi a 8 de Março de 1914 (a que chamou “o dia triunfal”) que foram compostos, de uma assentada, “trinta e tantos poemas” de *O guardador de rebanhos*, da autoria do heterónimo, Alberto Caeiro. A esse fenómeno, chamou “drama em gente”. Porém, ao que tudo indica, houve antecedentes: *Fausto, tragédia subjectiva*, teria começado a ser escrito em 1908 e permaneceu incompleto, tendo ficado fragmentos para a posteridade, sob a designação *Primeiro Fausto, poema dramático*, revelando de modo acentuado o fascínio de Pessoa pelos dramaturgos Marlowe e Goethe.

Como nota António Quadros (um pouco contradizendo-se), toda a obra do mentor do Modernismo em Portugal é pensada sob a forma dramática:

Foi de certo modo em termos de dramaturgia que ele pensou os seus heterónimos. Chamou-lhes ‘drama em gente’ porque seriam como as personagens de um drama, um drama em monólogos poéticos, em vez de um drama em actos. [...] Vemo-lo com efeito estudar longamente, profundamente, a essência do teatro e arte de alguns dramaturgos, certamente como preparação para as suas próprias intenções de o vir a ser: um longo ensaio sobre o género

dramático , com duas versões diferentes, a propósito da peça Octávio do seu amigo e companheiro de geração Vitoriano Braga: vários textos sobre a arte do actor ou sobre o teatro estático; textos diversos sobre Shakespeare, etc.⁴¹

Esta “essência dramática”, encontramos-la, por exemplo, ao longo de toda a obra do semi-heterónimo Bernardo Soares. O *Livro do desassossego* é quase todo construído sob a forma de diálogo, pois segundo ele, numa reflexão sobre “Nossa Senhora do Silêncio” (1912-1913), criar a personagem é dar-lhe existência. Uma existência real, táctil – embora numa outra realidade (a do teatro):

Quem sabe se sonhando-te eu não te crio, real noutra realidade; se não serás minha ali, num outro e puro mundo onde sem corpo táctil nos amemos, com outro jeito de abraços e outras atitudes essenciais de posse(s)?⁴²

Já, por exemplo, no texto a que dá o nome de “O Major” (8-10-1919), vemos o autor a encenar-se a ele próprio, representando um major solitário que vive num hotel de província. Primeiro, prepara o ambiente, tapando as janelas com pesadas portas:

À noite, às vezes, com a casa quieta porque os donos saíssem ou se calem, fecho as vidraças da minha janela, tapo-as com pesadas portas; [...] num fato velho, aconchego-me na cadeira profunda, e prendo-me no sonho de que sou um major reformado num hotel de província, à hora de depois de jantar, quando ele seja, com um outro mais sóbrio, o conviva lento que ficou sem razão.

Suponho-me nascido assim. Não me interessa a juventude do major reformado, nem postos militares por onde subiu até aquele meu anseio. Independente do Tempo e da Vida, o major que me suponho não é posterior a nenhuma vida que tivesse, não tem, nem teve parentes; existe eternamente àquele viver daquele hotel provinciano, cansado já de conversas de anedotas que teve com os parceiros na demora.⁴³

⁴¹ Pessoa, Fernando, *Ficção e teatro*, ed. António Quadros, Lisboa, Europa-América, 1986, p. 147

⁴² Pessoa, Fernando, *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*, 2ª parte, ed. António Quadros, Lisboa, Europa-América, 3ª ed. 1989, p. 47

⁴³ *idem*, p. 55

Curiosamente, a maioria dos críticos aponta que a obra pessoana, seja ela referente ao “drama em gente”, seja a propriamente dita dramática, não constitui objecto de palco, mas sim de leitura declamatória. José Augusto-França é um exemplo, quando se refere à peça *O marinheiro*:

[...] não parece, sequer, que Pessoa tenha concebido este drama como representável: ele destina-se a ser mais lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras. Imediatamente as breves indicações cénicas iniciais o insinuam. Elas dirigem-se, até pela sua forma sugestiva e poética, não a um encenador virtual mas à imaginação ideal do leitor.⁴⁴

Face a esta posição (não verdadeira; Pessoa até encomendou os figurinos da peça a Almada-Negreiros), somos levados a pensar que, até à data, o conceito estético de teatro para Fernando Pessoa não foi totalmente analisado.

Convém lembrar que Pessoa também se fez notar como crítico teatral nas páginas da revista *Teatro – Revista de Crítica*, fundada em 1913 por Boavida Portugal. Era, de resto, o local onde se reuniam os intelectuais de então, com o firme propósito de “vir [a] destruir o [teatro] existente”⁴⁵.

Ao que tudo indica, seriam esses jovens intelectuais⁴⁶ revolucionários da redacção da revista *Teatro* quem iniciou o movimento modernista em Portugal, o qual se anunciaria pouco depois com a revista *Orpheu* (1915). Antes, porém, Portugal assistiu, se bem que de modo surdo e cego, a longas reflexões sistemáticas acerca do

⁴⁴ in Cruz, Duarte Ivo, *O simbolismo no teatro português (1890 -1990)*, Lisboa, ICLP (Biblioteca breve), 1991, p. 59;

⁴⁵ in, Júdice, Nuno, *A era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema, 1986, p. 20

⁴⁶ De entre o vastíssimo leque de nomes, ingrato seria não mencionar, especialmente, o de António Ponce de Leão, que escreve em 1913 a peça de teatro “A Alma”, a qual só é publicada 69 anos depois na revista *Cultura Portuguesa* (nº 2, Janeiro-Fevereiro de 1982) e editada em livro em 1987 (Col. Palco, Lisboa, Edições Rolim, com Nota introdutória de Luiz Francisco Rebello). Trata-se de um texto no qual colabora Mário de Sá-Carneiro e cujo tema circula em torno do estilhaçamento do “eu” – é a impossibilidade do todo que não deixa que se chegue ou se encontre o outro. Trata-se, de facto, de um texto extraordinariamente significativo no âmbito do Modernismo português, a par de outros textos dramáticos como os de Pessoa ou de Vitoriano Braga. Como refere Fernando Cabral Martins, a importância de António Ponce de Leão “deve medir-se pela sua participação num movimento relativamente excepcional da arte portuguesa, o Modernismo. [...] A própria temática sexual das suas peças tem raiz na nova consciência (psicanalítica) do tempo: pós-naturalista e pós-decadente. A peça *A Onda*, editada e representada em 1915, é exemplo disso. E o livro de críticas teatrais *Se Gil Vicente Voltasse...*, de 1917, também o é, desta vez sob o modo, hoje evidente, da *atitude*, isto é, da manifestação de um certo tipo de energia transformadora que por toda a Europa varria o teatro”, *In, Colóquio de Letras*, nº 187, Jan. , 1989, p. 91.

“género dramático”, no sentido de vir a instaurar-se uma revolução no modo de se fazer arte neste país, a partir do teatro. Não é, por isso, por acaso, que data de Novembro de 1913 o artigo doutrinário de Mário de Sá-Carneiro intitulado “O teatro-arte”, de que já falamos, publicado no jornal *O Rebate*.

Alheio a esta posição não esteve o músico alemão Richard Wagner, cujos textos teóricos, entre eles *A obra de arte do futuro*, era corrente entre os intelectuais de então (de Wagner dissertou longamente Pessoa). Refira-se que naquela obra do século XIX, Wagner propunha o conceito de *Gesamtkunstwerk*, a síntese das artes, resultando no projecto de “arte total”, com a finalidade de oferecer ao homem uma linguagem plena do mundo.

Assim reunidas, as artes plásticas e musicais atingem o seu esplendor na cena teatral, na forma de drama universal. O “actor artista perfeito” deve exprimir pelo drama a soma de todas as suas faculdades de imaginação e expressão, revelando as suas naturezas e necessidades, atingindo uma interpretação inteligível para todos:

[...] É importante para elas [as artes] alcançar a intenção do drama. Se estão conscientes dessa intenção, se não fazem mais que concentrar o seu querer na execução desta intenção, receberão também a força de cortar de todos os lados do seu próprio tronco os rebentos egoístas da sua natureza particular, para evitar que a árvores cresça informe em todas as direcções, e afim de que se eleve orgulhosamente até ao cimo a sua coroa de troncos, ramos e folhagem.⁴⁷

O projecto wagneriano de “obra de arte total”, paradoxalmente, aproxima o monumentalismo do futuro a uma sensibilidade moderna para a efemeridade e provisoriedade da arte.

Deste modo, a peça *O marinheiro*, escrita em 1913, constitui por isso um sustentáculo fundamental da obra pessoana – é dela que deriva toda a obra que deu azo a uma nova estética em Portugal, com base na heteronímia. Cinco anos antes, a sua peça

⁴⁷ Wagner, Richard, “A obra de arte do futuro (fragmentos)”, In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 345;

Primeiro Fausto, (inédito até 1952⁴⁸) mostrava já o que se poderia ir, em matéria de arte, para *além* de uma cultura e uma História herdadas.

Assim, conhecer Pessoa, mas não conhecer profundamente o seu teatro e as suas reflexões sobre o mesmo, é como emoldurá-lo somente no quadro da poesia, quando todo ele nasce e morre para uma gigantesca *caixa negra*, (ou cubo, considerando a importância que deu ao cubismo dentro do interseccionismo) à qual Portugal não soube (nem sabe ainda, totalmente), dar-lhe espaço.

1. O que sabe *Fausto*?

Evitaremos a tentação de comparações com os Faustos de Marlowe, Goethe (até porque Pessoa definiu o *Fausto* de Goethe como uma “tragédia de aldeia”⁴⁹, não obstante o do dramaturgo alemão ser uma das suas mais elevadas referências literárias) ou até mesmo com o Frei Gil de Santarém, lenda faustiana tão bem emoldurada nas

⁴⁸ Tratou-se de uma edição da *Ática*, sob o título *Poemas Dramáticos* de Pessoa, graças ao trabalho de investigação de Eduardo Freitas da Costa, o qual descobriu numa nota do espólio pessoano o Plano dos Três Faustos, elaborado nos seguintes moldes: *Primeiro Fausto* constaria da oposição entre a Inteligência e a vida; o *Segundo Fausto*, da oposição entre o Desejo e a Realidade, e o *Terceiro Fausto*, da oposição entre Não Ser e Ser. Pessoa indica ainda que “A Inteligência busca compreender”, “O Desejo busca possuir (compreender de perto)” e “O Não Ser busca Ser”. Curiosamente, o tema do Segundo Fausto é o mesmo que o da peça “Diálogo no Jardim do Palácio” (também de 1913; datação apurada graças a algumas das frases desta peça se encontrarem escritas num dos números de *A Águia*, tendo então sido transcrito, o mais fielmente possível, por Teresa Rita Lopes) e o do Terceiro Fausto, é o mesmo que o da peça “Sakyamuni”;

⁴⁹ “Desde o princípio do mundo que me insultam e me caluniam. Os mesmos poetas – por natureza meus amigos – que me defendem, me não tem defendido bem. Um – um inglês chamado Milton – fez-me perder, com parceiros meus, uma batalha indefinida que nunca se travou. Outro – um alemão chamado Goethe – deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia”, In, Pessoa, Fernando, *A hora do Diabo*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, pp. 30-31. Nesta obra, apresentada como sendo um “conto”, encontramos toda a feição de um texto dramático, na medida em que está construído sob a forma de diálogo entre o Diabo e uma mulher do nome Maria, durante o sonho desta, após uma festa, e entre Maria, o seu filho e a criada Antónia. Este Diabo, que é Fausto, faz referências, essencialmente, a dramaturgos. Shakespeare, é quem privilegia sobre todos os outros: “Shakespeare, que inspirei muitas vezes, fez-me justiça: disse que eu era um cavalheiro”; *Ibidem, idem*, p. 19. Este Diabo é Fausto, como indica uma página mista fixada por Teresa Rita Lopes, a partir do espólio de Pessoa (Biblioteca Nacional, com a referência 27 W-19), e que segundo a investigadora, trata-se do fim do conto (para nós, peça), atendendo a que tem a indicação “end”: “Nem nesse baile havia alguém vestido de Mefistófeles, todo de vermelho. Isso nunca me esqueceria... Não havia, não verdade, Antónia?” / “Não, não me lembro... Não havia, com certeza. Essas coisas assim, sobretudo de cores muito violentas, nunca esquecem.” / “E a mãe não dançou com ninguém nesse baile?” / “Dancei – só uma vez. Com um homem vestido de sábio, e que me disse que era o Doutor Fausto. Por sinal que não dancei mais. Era uma criatura quase muda. À parte dizer-me que era o Doutor Fausto, porque eu lho perguntei, creio que não disse mais nada [...]”, *ib., idem*, p. 43

páginas de Garrett. É que nesta obra germinal de Fernando Pessoa, de elevado pendor filosófico, o que encontramos em primeiro lugar, é a necessidade de pensar em situações poéticas que dramatizem a razão, o pensamento e a mente.

Daqui talvez possamos concluir, aparentemente, que *Primeiro Fausto*, produzido fragmentariamente ao longo da vida de Fernando Pessoa (até 1933), e do qual não se tem nenhuma pista que nos leve à sua versão final, constitui-se como uma arte sem mudança, sem acontecimento, embora a ideia de catástrofe lhe esteja subjacente.

Como já vimos, para Pessoa, “toda a arte é uma forma de literatura”, o que nos poderá remeter para os longos estudos de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Maurice Blanchot. Porém, emparceirando com o pensamento de Stanley Cavell, um texto não significa; porém, sabe algo. Ora, perguntar o que é que ele sabe, é lançar-lhe perguntas, ao contrário de olharmos para ele como se de um mero signo de algo se tratasse, seja ele da modernidade, da visão portuguesa do mundo ou da expressão da psicologia do autor. Não iremos ver o que é que o *Fausto* de Pessoa significa, mas o que pode trazer de novo à linha de investigação aqui proposta, e que é o seu contributo para a encenação contemporânea.

Lembremos que para Pessoa, o pensamento é algo que se desdobra e que, como tal, desdobra o mundo e mostra os seus mistérios, os quais se encerram na palavra existência. Pensar não significa entender.

Não obstante, ousamos afirmar que *Fausto*, levado à cena, não deixa de ser um texto hilariante, tamanha a perversidade de um Deus invocado. A violência do horror de *Fausto* em querer sair daquele espaço e tempo mentais, vai desenhando na mente dos leitores a sensação da imobilidade interna da peça, e com isso, a pergunta-cutelo: **como encenar este movimento, este jogo pessoano?**

Podemos pensar o texto em três eixos/perspectivas antes de o pôr em cena:

- o *eixo da encenação*, atendendo a que a encenação e a dramaturgia são actividades que acontecem de forma conceptualmente construída, partindo (mais a encenação) da falência do realismo. Subsiste na actualidade a ideia de que a linguagem

não é eficaz, o que coloca um problema de índole pragmática, resultando daqui muitas vezes uma certa abstracção no produto final;

- o *eixo da linguagem*, pois não obstante de *Primeiro Fausto* ser apelidado muitas vezes de *enigma*, tal não corresponde totalmente à verdade. Não há enigma nenhum, porque o que aqui temos é o grau zero da linguagem; e

- o *eixo do Tempo-Espaço*, sendo que o “pôr em cena”, mesmo tratando-se de “teatro mental”, é um problema próximo da geometria descritiva, ou seja, constitui-se como uma actividade de multiplicação de espaços (interseccionista), conduzindo-nos ao conceito de arquitectura (do grego *arquê*, da qual derivam as palavras “arqueologia” e “arca” [quem não sente fascínio pelas arcas de Pessoa?; quem não associa a arquitectura aos *pedreiros-livres*, que tanto seduziram o autor?]) – tendo sido esta derivação etimológica que leva tantos críticos a discorrer sobre o desejo de Pessoa em ser um “criador de civilização” (artística), à semelhança de um deus – não no conceito do Deus perverso, mas desse “lado sinistro da presença invisível” (há qualquer coisa de sinistra na função de um encenador, essa presença invisível de uma peça de teatro), ou se quisermos, da sua faceta satânica.

De facto, a queda de Fausto de Pessoa é uma queda satânica – ambos, Satã e Fausto, são seres susceptíveis ao orgulho e fazem da perversão a sua arma. Fausto existe no reino do pensamento e não é regido pela razão: ele decaiu na mente – que é um lugar como outro qualquer (se bem que com a propriedade única de saber e de poder perverter); deste modo, o que faz Fausto é atingir a infinitude, dado que pensa o pensamento e assim se liberta da razão e dos lampejos divinos que lhe assomam. Logo, não pode haver ascensão (como encontramos nos Faustos de Goethe e Marlowe) – apenas busca.

O Fausto de Pessoa traduz o dilema, tantas vezes sentido, de um encenador contemporâneo.

Enquanto os Faustos de outros autores, na generalidade, procuram desbravar novas zonas do real, o de Pessoa, por ter decaído na mente, torna-se não só alheio ao real (para ele o mundo é um mistério), mas também um conquistador de novas zonas do

pensamento – o qual se desdobra e mostra os seus mistérios ao mundo. “Mistério é haver mistério”, repetiu Pessoa tantas vezes.

Assim, enquanto os múltiplos Faustos da literatura mundial (e o primeiro Fausto foi Adão, como muito bem refere Joao Barrento⁵⁰) se decidem por saírem dos seus laboratórios e, através de Mefistófeles, viverem, colhendo novas experiências, o pessoano faz da mente o seu laboratório sem portas, experienciando novos pensamentos. Como aquele encenador que se recusa a sair do teatro, e que encena peças sem fim em busca dos novos modos do pensar para apresentar, tão-somente, os mistérios do mundo ao mundo.

Fausto é um encenador; um encenador fracassado. O seu poder é ilusório (apesar de ter morto o Velho) e não saber sequer amar uma mulher (Maria); metaforicamente falando, simboliza o malogro da modernidade, pois nem ele sabe quando tudo começa e quando tudo se conclui. E nisto, há igualmente o malogro da auto-percepção, a consciência de si mesmo (encenador) como impossibilidade, como refere:

Se as palavras que eu diga nunca podem
Levar aos outros mais do que o sentido
Que essas palavras neles têm, e
Fora do que digo, oculto nele
Como o esqueleto nesta carne minha,
Invisível estrutura do visível
Diferente e essencial...⁵¹

Nesta peça não temos a noção do princípio e do meio. Estamos num não-Tempo. E falar de tempo é falar dessa velha e entediante noção de vida. Veja-se que Fausto vive nesse abismo existencial, evocando constantemente pequenos gestos de amor através de expressões que nos remetem para a memória de um passado, pois desse modo, ao evocar o passado, alimenta um futuro e afasta-se da consequência do presente, causando a sensação de que a tragédia das relações humanas parece surgir de um fracasso preestabelecido.

⁵⁰ Cf. Barrento, João, *O Fausto na Literatura europeia*, Lisboa, Apaginastantas, 1984, p. 199;

⁵¹ Pessoa, Fernando, “Primeiro Fausto – poema dramático”, *Ficção e teatro*, ed. António Quadros, Lisboa, Europa-América, 1986, p. 189

O texto e as escassas didascálias evocam um movimento oscilatório, fantasmático, entre gradações de sombra e do “eu”, o qual parece contaminado por uma incessante busca de um “eu” essencial; porém, uma presença invisível e absoluta parece estar *além* daquilo que as sombras podem alcançar. Dizer “eu” requer uma localização dentro de si mesmo, mas a existência objectiva desta subjectividade não pode ser verificada senão de fora, exteriormente, isto é, não pode ser vista a partir do palco, a partir do encenador, mas sim do público, essa figura quase divinizada – ou diabólica. Assim nos diz Cavell sobre esta questão (embora se referindo ao Godot de Beckett):

“The danger remains in heaven. The audience of the play is God, and its object is the reverse of prayer. I do not mean that its object is to achieve damnation; that is not the reverse of prayer but a parody of it, or a prayer to the Devil (which perhaps comes to the same). Its object is to show God not that he must intervene, bear witness to our efforts and aid and mitigate them, but that he owes it to us, to our suffering and our perfect faithfulness, to depart forever, to witness nothing more. Not to fulfill, but to dismantle all promises for which we must await fulfillment. “Lord, I believe; help thou my unbelief” now means: Help me not to believe.”⁵²

Como se sabe, a lei divina tem como destinatário a humanidade. Recordando a obra *The dog who gave himself the moral law*, de Cora Diamond, na qual a autora refere que Deus dá ordens localizadas, sem racionalidade, desprovidas de *desiderabilidade* e que a única resposta que tem é a da aceitação, vemos na personagem Fausto uma personificação de Deus – mas apenas na condição de se tratar de um deus que falhou no processo da criação, um Deus revertido (satânico), ou melhor, um deus cuja acção é um processo de derrota, pois nesse processo não é nem uma coisa nem outra, nem público nem deus, nem encenador nem criador.

Deste modo, **Fausto move-se num palco chamado mente, sujeito a um tempo e a um espaço indefinidos**. Catastrófico: como sombra, não pode ascender a um “eu” nem aniquilar-se espontaneamente, fazendo-se um “não-eu”, um nenhum, constituindo-se apenas como movimento oscilatório tenso, móvel/imóvel.

⁵² Stanley Cavell, *Must we mean what we say?*, UK, Cambridge University Press, 2002, p. 154

Tomando como ponto de partida a **importância da experiência** para a encenação contemporânea, somos levados a atentar também nas reflexões de Cavell sobre Kierkegaard, para quem a existência é inferior à essência, logo, não pode haver verdade fora da experiência individual. Como salienta Cavell:

He frequently wishes to show that a question which appears to need settling by empirical means or through presenting a formal argument is really a conceptual question, a question of grammar.⁵³

O efeito psicológico provocado no homem pelo facto de, através do seu intelecto, necessitar constantemente de lidar com abstracções, essências e generalizações, leva à crise do desespero, a uma espécie de tumor do pensamento. E isto, porque se se quebrar o seu modo de vida objectivo, de mente limitada, as possibilidades serão infinitas e nada será determinado.

It is true that in the religious case an explanation seems called for; but this may only mean, one might say, that we are perplexed about how we know its meaning, not whether we do; and even that not all the time. And, again, this particular situation may be characteristic of a particular kind of meaning rather than a situation in which meaning is absent. [...] And Kierkegaard's explanations, however obscure, are not obviously wrong. He does not, for example, say that the religious utterances are metaphorical.⁵⁴

Em *Primeiro Fausto*, este nada, este grau zero, este “me dissolvo em trevas e universo.../ em trevas me apavoro escuramente” (p. 169), é usado como ponto de partida; e pode ser usado para o trabalho de encenação – e sobre encenação. Para isso, há que desistir da pseudo-clareza, da pseudo-objectividade e lançarmo-nos à novidade, à descoberta, em direcção a uma arte que contemple questões, em vez de re-arquitecturarmos as mesmas respostas rápidas e gastas. Ou seja, que nos conduza à experiência.

⁵³ *Idem*, id., p. 169

⁵⁴ *Idem*, id., p. 171

1.1 O lugar da mente para uma encenação contemporânea

Tomemos então como ponto de partida, estas três ideias: não há verdade fora da experiência individual (Kierkegaard), o pensamento é distinto da razão, desdobra-se e ao desdobrar-se revela os mistérios do mundo e do ser (Pessoa) e, commumente aceite, o teatro é simétrico ao quotidiano.

Ora, como já vimos, o conceito de mimesis não cabe na concepção de teatro pessoano. Por outro lado, a rejeição da ligação da arte à verdade leva-nos às virtudes da experimentação, concebida na mente e sujeita às convulsões do pensamento.

Numa conferência dada na Escola do Espectador, em Viana do Castelo, a 27 de Novembro de 2008, diz-nos Eugénia Vasques no capítulo intitulado “Reavaliação da Mimesis”:

Ao longo de todo o século XX, as experiências artísticas próximas do teatro de arte – teatro de dimensão artística e social que se coloca em oposição a um teatro popular e de entretenimento – permanentemente afirmam o teatro como um lugar onde não se procura o reconhecimento da realidade mas se persegue a consciencialização do espectador solicitado a ver o teatro ora como lugar de ficção, de convenção, ora como lugar de partilha, no interior do qual esse mesmo espectador é um participante consciente cada vez mais envolvido na responsabilidade de criação pelo menos do sentido da obra [...]⁵⁵

Efectivamente, todo o modernismo quis ter uma dimensão experimental, em particular através das vanguardas, como uma espécie de resposta à mimesis – ou à sua crise.

Teresa Cruz, autora de uma tese sobre estética, modernidade e arte contemporânea⁵⁶, afirma que "experimentar indicia necessariamente um agir que se pensa a partir de uma dada relação entre experiência e vontade", diferenciando assim os

⁵⁵ Vasques, Eugénia, *A crise realista: a desmaterialização do Teatro e a responsabilidade do espectador – um século à procura da Abstracção, da Imaterialidade e do Espectador responsável*. Publicada no sítio electrónico “Triplov”: http://triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Escola-Espectador/index.html;

⁵⁶ A tese de Teresa Cruz intitula-se "Arte e Experimentação - tecnociência e os laboratórios da arte" e permanece inédita. Cf. Coelho, Eduardo Prado, “Os lugares da experiência”, *As crónicas do Público, Jornal Público*, 11 de Agosto de 2001;

conceitos de experiência/experimentação e experimentalismo⁵⁷ (ou entre pensamento e razão). E prossegue: "se a arte, tal como a pensámos, está em falha, é necessariamente porque estão também em falha as ideia de ser e de mundo".

A arte contemporânea tende a experimentar, ou seja, a colocar em causa o que existe, em nome do que pode ser, criando afinidades com a ciência actual, a qual não descreve, mas inventa. Assim, o real tende a ser uma modalidade do possível, por contraponto ao possível como modalidade do real, o que faz desde logo com que a experiência seja exercício de liberdade. Tal como se pode dizer, na esteira de Nietzsche, a vontade de poder é uma experimentação – o que foi resgatado pela modernidade, ao estabelecer uma relação entre autodeterminação e dominação.

Deste modo, utilizar técnicas teatrais comuns para levar Pessoa ao palco é seguir uma ideia realizante (que diz que é preciso realizar o possível), quando a arte teatral de Pessoa, como vemos em *Primeiro Fausto*, tende a suspender o possível no limite da sua realização.

Sobre esta problemática, diz-nos Eduardo Prado Coelho:

Esta questão de suspender o fim leva a colocar a arte contemporânea no espaço de uma "arte dos meios". O que não pode deixar de abrir para a questão do tempo: meio entre quê e quê? [...] Precisamos de distinguir entre o esquema possível/real, que é um modelo realizante da técnica, de uma outra hipótese a que a tecnologia contemporânea deu lugar, a do esquema virtual/actual.⁵⁸

Bem podemos afirmar, então, que Pessoa, com o seu Fausto, em muito antecedeu Popper naquilo a que chamou "Noosfera" ou o "terceiro mundo". Não obstante, os "mundos possíveis" sobre os quais dissertaram Leibniz e Baumgarten nos seus primeiros textos de estética deveriam ser sobejamente conhecidos por Pessoa, indubitavelmente um dos homens mais cultos, desde sempre, deste país.

O que queremos dizer é que o Fausto de Fernando Pessoa exige uma nova abordagem do ponto de vista da encenação, na medida em que é exposta uma **tese vanguardista de teatro, centrada no ponto de vista do encenador**; um encenador que

⁵⁷ Note-se que também a modernidade já se cansou de um certo excesso de "experimentalismo"; como graciosamente ironizou Alexandre O'Neill, "as experiências fazem-se em casa/já dizia a minha avó";

⁵⁸ *idem*;

é também personagem, que pretende desvendar mistérios sobre o ser e sobre o mundo mediante as suas experiências mentais.

Este desassossego do encenador, foi, aliás, desde logo esquematizado por Pessoa, nas suas Notas pessoais, nas quais planeou 5 actos e 4 entreactos, embora esta divisão não corresponda aos fragmentos que nos legou; o que nos deixou, foi:

Primeiro tema – O mistério do mundo – 36 estrofes

Segundo tema – O horror de conhecer – 22 estrofes

Terceiro tema – A falência do prazer e do amor – 23 estrofes

Quarto tema – O temor da morte – 12 estrofes

(e dois diálogos)

Apesar desta obra ser carinhosamente designada como uma das Capelas Imperfeitas do poeta, bem podemos afirmar que os temas que desenvolveu são suficientes para explanar o conceito de Modernismo aplicado ao teatro. Pela nossa parte, achamos tratar-se de um excelente motivo para esse processamento sensível, designado encenação.

Então, *O que sabe Fausto?* Sabe muito mais do que aquilo que uma simples análise literária pode dizer. Sabe o que poderemos vir a saber se o olharmos com os olhos do teatro – tal como Pessoa queria.

1.2 Dar o corpo ao “mani-Fausto”: o super-texto dramático

A peça *Primeiro Fausto*, tem sido largamente representada no nosso país por diversos grupos de teatro; no entanto, em quase todas as encenações evidencia-se uma lacuna: falta-lhes a leitura atenta dos *apontamentos de encenador de Fernando Pessoa*.⁵⁹

Esta peça tem um carácter fragmentário, mas não é um aglomerado de fragmentos, como muitos se empenham em fazer crer; esta peça não é um monólogo;

⁵⁹ itálico nosso;

esta peça não é exclusivamente sombria, nem sem acção – muito pelo contrário: está cheio de lutas, de danças, de canções e até implica um ambiente de festa. Note-se que “teatro estático” não implica ausência de movimento.

Primeiro Fausto, tal como informam os apontamentos do autor, para além de Fausto, implica haver mais quatro actores para representar a Vida, ou seja: três personalidades distintas (para um, a acção intelectual é nula; para outro, a acção intelectual é aceite, mas de modo pervertido; o terceiro elemento combate instintivamente a Inteligência – que é Fausto -, por possuir uma inteligência de igual grau) e uma outra que simboliza o *Amor*, que terá o nome de Maria: os quatro constituem uma única personagem (tal como n’*O marinheiro*, em que temos uma só personagem com três cabeças-memórias-sonhos autónomas, as veladoras). Acresce a personagem denominada Velho e ainda um corpo de bailarinos para a festa de Dia Santo.

Por aqui, sabemos que a peça decorre toda ela num só dia – 1 de Novembro, data em que Fausto morre.

Os ambientes foram igualmente pensados por Pessoa, criados com recurso à música e ao canto: o 1º entreacto é constituído pela canção “Catarata do sonho”; do 2º, diz-nos o autor/encenador que deverá ser “suave”, “lírico”; o 3º acto deverá ser frio, encerrando com o “monólogo da noite”; a abrir o 4º acto, teremos a “Canção do Destino” e, no 5º, aquando da morte de Fausto, deveremos ouvir a canção “Espírito da Noite”⁶⁰. Mas não só. Pessoa, como “encenador”, quer criar quatro ambientes distintos ao longo da peça: o que intitula de “Hábito”, o do “Prazer ao próximo”, ainda o da “indiferença” e o do “Terror do Mistério”. Falamos em ambientes – ou dispositivos (ou “elementos”, para ser fiel a Pessoa) cénicos, e não em cenários, porque o que os substitui são as danças e os sons dos actores. Veja-se, por exemplo o que Pessoa quer para representar o da Indiferença: “ouvem [Fausto e Maria] passar ao longe indiferentemente o tremular de revolta” – isto, constitui o 4º acto, todo ele cheio de dança e de sons. Único cenário desta peça (este dado é-nos fornecido pelo texto dramático, propriamente dito) é um “muro”.

Se tivéssemos que fazer uma ficha do espectáculo, então, teríamos:

⁶⁰ Trata-se, possivelmente, da canção-poema de Shelley, *Spirit of night*, a qual fala da oscilação da identidade, ou confusão de género, no que toca ao sujeito poético com a (sua) figura de mulher;

Personagens

Fausto
Vida 1
Vida 2
Vida 3
Velho
Maria
Um coro
Um grupo de bailarinos

Tempo psicológico

Um dia (1 de Novembro, dia de Todos os Santos)

Cenário

Um muro

O que sabe, então *Fausto*? Sabe que teatro é feito com corpo e com vozes – e algum texto, neste caso.

Não resistimos, a reproduzir aqui as notas de “encenação” de Fernando Pessoa para esta peça. Atente-se, porém, na liberdade que oferece ao encenador - apesar dos constantes alertas para que se tenha cautela na direcção dos entreactos ou na forma de como se dirigirá os actores:

O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida.

A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama.

No 1º acto, a luta consiste em a Inteligência querer compreender a Vida, sendo derrotada, e compreendendo só que não pode nunca compreender a vida. Assim, este acto é todo disquisições intelectuais e abstractas, em que o mistério do mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência) é repetidamente tratado.

- No 1º entreacto há a repetição lírica das conclusões a que o protagonista chegará no 1º acto.

- No 2º acto a luta passa a ser a da Inteligência para dirigir a Vida, sofrendo na tentativa igual derrota, embora de outra maneira. A dificuldade está na maneira de representar essa Vida que a Inteligência tenta dominar. O preferível é representar essa Vida por discípulo ou alguém assim, em quem, por não compreender a subtilidade e o género de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições deste nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por três discípulos ou outras pessoas — um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida, com uso também da Inteligência, que nele é arma, meio, instrumento para o instinto se manifestar.

- O 2º entreacto resume a lição que o drama do 2º acto põe humanamente. Este entreacto é lírico como o primeiro. (Estudar o género lírico, da direcção essencial deste entreacto).

- O 3º Acto envolve a luta da Inteligência para se adaptar à Vida, que, neste ponto, é, como é de esperar, representada pelo Amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto tenta saber amar. A derrota da Inteligência é igualmente flagrante neste caso. O acto fecha com o **monólogo da noite**, de especial amargura, porque a incapacidade de adaptação à Vida é mais antiga que a falência em compreendê-la e dirigi-la, que são: a 1ª mais horrível (pelo mistério essencial) a 2ª mais desilusionante (pela disparidade entre os resultados e o esforço empregado e a sua direcção intencional).

- O 3º entreacto, lírico também, é difícil de determinar que orientação tenha. (Não deve ser este sem dúvida o entreacto dionisíaco) (??)

- No 4º acto a tentativa que falha é a de dissolver a Vida, em que a raiva da inimizade falha ante a capacidade de reacção da Vida, caindo no **Hábito** (os revoltosos que reconhecem senhor o senhor contra quem se revoltaram), no **Prazer Mais Próximo**, e na **Indiferença** entre os grandes fins, ainda que tenham um apelo para o instinto (o que é representado pela cena em que os amorosos ouvem passar ao longe indiferentemente o tremular de revolta).

- O 4º entreacto deve ser o mais frio de todos [...]

- No 5º acto temos, finalmente, a **Morte**, a falência final da Inteligência ante a Vida. Enquanto se dança e se brinca em uma **feira de Dia-santo**, Fausto agoniza ignorado. E o drama fecha com a **canção do Espírito da Noite**,

repondo o elemento do **Terror do Mistério**, que envolve tanto a Vida como a inteligência — canção simples e fria.

Um dos principais estudos a fazer aqui é o da natureza dos entreactos. Sem dúvida que o 1º deve ser o de lirismo metafísico, que acaba com a canção “**a catarata de sonho**”.

O 2º entreacto, na passagem da falência da Inteligência para dirigir a sua falência para se adaptar, deve ser o mais suave de todos, embora um ressaibo da falência que vai haver deva talvez pairar na lírica por ele espalhada. O 3º entreacto é sem dúvida o dionisíaco, porque a Tendência dionisíaca da Inteligência é que a leva a dissolver a Vida, tanto pelo erro no instinto, que leva ao excesso absurdo e teorizado, como pela raiva imanente nesse excesso.

- O 4º entreacto, que é o que é bom que comece com a **canção do Destino** (??), fecha friamente a série lírica, o comentário lírico que os entreactos constituem. É este, aproximadamente quanto aos detalhes, o ambiente dramático do Primeiro Fausto.

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º Acto: Conflito da Inteligência consigo própria

2º Acto: Conflito da Inteligência com as outras Inteligências

3º Acto: Conflito da Inteligência com a Emoção

4º Acto: Conflito da Inteligência com a Acção

5º Acto: Derrota da Inteligência.

O único problema que poderá surgir ao encenador é, tão-somente, o de saber onde começam e acabam os actos e os entreactos⁶¹, a quem pertencem as “falas” e quais os versos que correspondem às canções, na medida em que Pessoa, em matéria de texto, não define a quem pertence a voz e optou por dividir o texto em temas. Não é, contudo, tarefa sequer difícil – bem pelo contrário, o autor/encenador Fernando Pessoa deixou-nos todos os índices para esse efeito. Uma coisa é certa: é uma peça cuja representação nascerá eminentemente do trabalho de corpo e movimento dos actores, sendo por isso

⁶¹ Note-se que a este propósito, escreve Bernardo Soares: “Vivemos um entreacto com orquestra”, In., Pessoa, Fernando, *Livro do desassossego por Bernardo Soares – 1ª parte*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1995, p. 208; trata-se de uma frase solta, s/d, que remata uma consideração sobre a falência do Cristianismo, tema abordado na peça de Fausto;

recusável a expressão usada por Eduardo Lourenço no que concerne ao papel de Maria, que diz ser de “pura vacuidade ontológica”⁶².

Deste modo, a multiplicidade de possibilidades que envolve a composição de *Primeiro Fausto* proporciona, desde já, diversas possibilidades para a encenação contemporânea, abrindo igualmente um vasto leque à liberdade dos diversos artistas envolvidos. Apresentado ao público deste modo, *Primeiro Fausto* ampliará largamente o espectro do espectador face à pluralidade do teatro.

Como é do conhecimento geral, a (re)descoberta moderna do papel do corpo do actor ressuscita o teatro do marasmo em que se encontrava em Portugal.

Assim, a dramaturgia, no caso da representação de *Primeiro Fausto*, não é eminentemente literária, como se tem feito, abusivamente, um pouco ao longo dos anos; terá, isso sim, que nascer da teatralidade do corpo e do seu potencial criador de *ficcionalidade* – até porque o muro existente em palco não constitui, propriamente, um adorno cénico ou um índice espacial - quando muito, permitirá entradas e saídas dos actores, ou que os mesmos sejam içados ou descidos desse muro.

A música feita a partir de sonoridades corporais (os passos, por exemplo, ou a vozeria longínqua dos revoltosos), as canções dos figurantes da Festa do Dia Santo ou as de Fausto, já não constituem para Pessoa um elemento que reforça a atmosfera cénica, na medida em que o corpo do actor/músico se torna tão importante quanto a sonoridade que produz.

Pois é: da mesma maneira que se diseca o passado, também é possível aludir a possíveis conexões com o futuro.

2. *O marinheiro* ou a autonomia das personagens

Nas primeiras páginas d’*O marinheiro*, associamos de imediato as Veladoras ao coro das antigas tragédias gregas e o marinheiro a alguém em estado de metamorfose; alguém que irá irromper na realidade através da sua irreabilidade e, deste modo,

⁶² Lourenço, Eduardo, “Fausto ou a vertigem ontológica” (Prefácio), In, Pessoa, Fernando, *Fausto Tragédia subjectiva (Fragmentos)*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Ed. presença, 1988, p. IV;

desmistificar a sua própria ficção; alguém que sonha com pátrias imaginárias, que quer o sonho dentro do sonho e o “teatro dentro do teatro”, como salienta Teresa Rita Lopes:

Mais la différence radicale entre ce drame et les monologues des hétéronymes vient de ce que dans *O marinheiro* on assiste à une sorte de théâtre dans le théâtre: les personnages du premier plan ne font qu’essayer de créer cette scène idéale où se dessine le personnage rêvé qui est le vrai protagoniste, mais ils le font d’une façon si intense que cet arrière-plan finit par prendre la place du premier et l’irréalité par effacer la réalité. Dans les monologues des hétéronymes, par contre, nous n’assistons plus à la coexistence et à l’intersection des deux plans, celui du créateur et celui des créatures, c’est-à-dire, des fictions. Les ficelles sont coupées, la fiction évolue seule, indépendamment de son auteur.⁶³

Assim, as Veladoras cantantes, ao longo do texto, vão-se firmando como personificações da própria máscara teatral ou como manifestações simbólicas da figura do actor, chegando no final a reclamar, jocosamente, a presença do encenador-autor, visto como um demiurgo que manipula, a seu bel-prazer, os cordéis das almas que leva ao palco: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende os braços e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”(p. 164); e continuando nesta alusão ao encenador-autor, a propósito das palavras que lhe saem da boca, refere a segunda Veladora: “Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando” (p. 156).

Esta questão da presença do autor e/ou encenador no texto, formulada em 1913, antecede em muito o que Luigi Pirandello levou a palco, em Roma, em 1921, através da sua peça *Seis personagens em busca de um autor* – antecede e excede em modernidade, pois Pessoa liberta as personagens do seu próprio discurso e, ao fazê-lo, corta (na medida do possível) com todas as amarras existentes entre autor e personagens; confere-lhes o direito da experiência, entendida esta, como já vimos, como um exercício de liberdade: “E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio” (p. 157), diz a terceira Veladora. A segunda, volve: “Quando falo de mais

⁶³ Lopes, Maria Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste – héritage et création*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 121-122

começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar” (p. 159); a primeira Veladora refere: “Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...” (p. 163); por seu turno, a terceira veladora é clara: “E parecia-me que vós, e a nossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam” (p. 163).

Eis, pois, uma experiência a três vozes, não sendo à toa que Almada-Negreiros (então incumbido de fazer os figurinos da peça) concebeu para esta personagem um “único, um enorme vestido, que lhes prendia, por completo, os movimentos”⁶⁴ – ou seja, uma personagem com três cabeças “pensantes”, três personalidades numa só, identificadas apenas como “Primeira”, “Segunda e “Terceira” Veladoras (que velam, pela recordação e através das palavras – por isso é que não pode haver “relógios”⁶⁵ -, os seus próprios sonhos – tendo sido estes sonhos incumpridos, o ponto que as une; por isso se tratam por irmãs; note-se, no entanto, que elas são *a mesma* mulher, mas em estádios da vida diferentes).

Existe ainda uma quarta personagem (ou pessoa⁶⁶, como prefere Pessoa), que é a donzela vestida de branco que se encontra dentro do caixão e que se dá pelo nome, precisamente, de “A mesma” – é a mesma das três; as Veladoras são as manifestações da sua consciência enquanto dorme, enquanto sonha; mas o testemunho dessas vozes dizem-nos que essa donzela que dorme e que por isso, está viva, à custa de tanto sonhar (sonhos nunca cumpridos), é um ser morto – eis porque se encontra num caixão. Eis também porque as vozes que dela emanam durante o sonho, não conhecem a presença, não a vêem, só de vez em quando parecem ouvir a sua voz – são autónomas.

Porém, A Mesma fala durante o sono – e aí reclama a sua experiência: “Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para

⁶⁴ Rebello, Luís Francisco, “Omnipresença do teatro na obra de Almada Negreiros”, in *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 135. Rebello diz-nos que encontrou esta informação em Vitor Pavão dos Santos, na obra **Almada Negreiros e o espectáculo** (1984);

⁶⁵ “TERCEIRA - Por que não haverá relógio neste quarto? / SEGUNDA – Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria...[...], p. 155;

⁶⁶ Recorde-se Benveniste a este propósito, para quem é “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito”, dado que “a linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como sujeito”. Note-se que já Apolónio Díscolo dissera, em II a.C., na sua *Da sintaxe III*, que “a primeira pessoa não é a que fala, mas a que fala de si própria”;

não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...” (p. 163).

Claro que esta situação remete também para a heteronímia, e desta para a questão do deslocamento do encenador-autor face à sua obra, situação que se afigura como um pleno exercício de contemporaneidade.

Ora, estando A Mesma “morta”, vejamos onde é que ela foi morrendo, sucessivamente, ao longo da vida, mercê dos sonhos incumpridos:

- morreu no estádio da infância, à qual corresponde a primeira Veladora, pois pedia que não lhe tirassem as flores que ela colhia⁶⁷; a memória que tem é dos montes;

- morreu no estado da juventude, à custa de tanto esperar (e espera ainda) pelo marinheiro (do qual não sabe sequer se existiu, realmente, ou se tudo não passou de um sonho⁶⁸), é a sua eterna apaixonada, correspondendo à segunda Veladora; como tal, dá por real o seu sonho de viver (de ter vivido) sempre ao pé do mar e de ter aprendido a cantar com as sereias;

- morreu no estado adulto, por não ter capacidade já de sonhar e de se alimentar dos velhos sonhos⁶⁹, correspondendo à terceira Veladora. Do que ela se lembra é de ter vivido na casa da mãe onde corria, próximo, um riacho, e de ter vivido entre as sombras dos ramos; ou seja, no estado maduro da existência, une a memória que pensa ter do campo (a da primeira Veladora) com a memória que pensa ter do mar (a da segunda Veladora).

Note-se, porém, que algumas vezes, as Veladoras dizem ter as mesmas memórias (das folhas, das águas) – precisamente porque nos sonhos as vozes, geralmente, entrecruzam-se, interseccionam-se, formando plano distintos de uma mesma-realidade-outra.

⁶⁷ “Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar...”, p. 155

⁶⁸ Quando a terceira Veladora pergunta: “Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?”, a segunda responde: “Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.”, p. 161;

⁶⁹ “PRIMEIRA – [...] Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante? / TERCEIRA – Não vale a pena, minha irmã... quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde de mais para cantar, assim como é sempre tarde de mais para não cantar.”, p. 157

Se em *Primeiro Fausto*, o movimento e o corpo se acentuam como essenciais para o trabalho do encenador, já em *O marinheiro*, a tónica de encenação vai eminentemente para a voz e para o canto.

A escassez de didascálias (as existentes são atinentes aos movimentos de olhares e de cabeça, essencialmente) justifica-se, dado que o texto das personagens está repleto de indicações cénicas para a voz. Esta será trabalhada entre o sussurro e o canto, havendo sobreposição de vozes frequentemente, o que fará desta peça um espectáculo assombroso de vozes e de coro, permitindo em muitas situações (quando a segunda Veladora sussurra ao falar do marinheiro), quase ouvir-se o barulho do mar, graças à intensa musicalidade das frases e do uso intencional de aliterações (sibilantes) no texto desta personagem.

Em matéria de gestos, a atenção centra-se no movimento das mãos das Veladoras, referidas inúmeras vezes ao longo do texto e às quais a terceira Veladora confere especial importância (não nos esqueçamos da tradição de que nas linhas da mãos se encontra escrito o Destino). Estes gestos de mãos conferem ao espectáculo um assombroso momento de sombras, dado que a luz emana do palco para o público, através da janela do quarto.

2.1 Da necessidade do equilíbrio dramático na encenação d'O marinheiro

Como já vimos, a valorização dos elementos sonoros e rítmicos desta peça, e que sistematicamente repetidos, produzem uma linguagem poética própria (herança simbolista, a par da ausência do relógio⁷⁰), capaz de apresentar com eficácia um universo onírico (e, por trás dele, o mistérios que envolvem a vida e a morte – e face aos quais nada somos e nada significa a realidade aparente do dia-a-dia), remetem-nos para um espectáculo potencialmente musical, mediante uma extraordinária sinfonia de vozes femininas.

É importante também, como nota Jorge Fazenda Lourenço, “pôr em destaque neste texto fascinante... ‘a revelação das almas através das palavras trocadas’, ou seja, o

⁷⁰ Note-se que a supressão do tempo alia-se a elementos da tónica simbolista: a reflexão sobre a efemeridade das coisas o que é “ser” qualquer coisa, o desejo de substituir a vida pelo sonho, a valorização das pausas – marcadas textualmente pelas reticências - até a um ponto em que parece materializar-se.

primado dado à linguagem enquanto virtual criadora da realidade da ficção (distinta daqueloutra ficção em que se vive, que é a realidade mesma).”⁷¹

Definida como “drama em quadro” e não em acto, remete-nos para um certo estatismo no que se refere ao cenário: o autor indica que se trata de um quarto “que é sem dúvida num castelo antigo”, “circular” (p. 153) – mas esse castelo poderá ser também o interior de uma cabeça, se o encenador assim o quiser.

Também nos são dadas indicações quanto à luz: quatro círios que ladeiam o caixão de A Mesma e uma luz branca e vaga de luar que provém da janela que se encontra no centro do quarto, onde próximas se encontram as veladoras. A luz branca que emana da janela vai aumentando de intensidade – até quase ser dia. Naturalmente que o jogo de mãos sugerido pela Terceira Veladora nesse corredor de luz branca vinda da janela permite um efeito extraordinariamente espectacular de sombras sobre o espaço, como já referimos.

A luz e o cenário propostos por Pessoa para esta peça (assim como para outras) remetem-nos para os estudos de Adolphe Appia (1862-1928). Para o músico e encenador suíço, no âmbito da cenografia, seria a gravidade que construiria o espaço, ao passo que a luz construiria o tempo.

Dos vários esboços que Appia elaborou, não deixamos de nos sentir tentados a ver semelhanças com algumas das propostas de Pessoa (apesar de não termos conhecimento de que o poeta português conhecesse esse “revolucionário” do teatro): castelos, muros, colunas, luzes quase sempre emanadas a partir do espaço cénico propriamente dito.

Curiosamente, as semelhanças entre o cenógrafo suíço e Pessoa não se ficam por aqui. Pelo seu conceito de “Arte Viva” passa o seguinte princípio, também defendido por Pessoa (como veremos adiante):

Cuanto más el arte dramático se acerca al puro espectáculo, menor es su valor dramático. Del mismo modo que el espectáculo pierde su riqueza e variedad si contiene cualquier dramatización.

[...]

⁷¹ Lourenço, Jorge Fazenda, “Para que é preciso um nome?”, In, Pessoa, Fernando, *Poemas escolhidos*, Lisboa, Ulisseia, 1995, p. 40;

El actor debería tomar, con pleno derecho, el lugar preferente. Después vendría la escena, o la distribución general de la escenografía; ubicada en un orden que indique que la preocupación es solamente el actor, aquella figura tridimensional y móvil. A continuación vendría la todopoderosa luz, la iluminación. Y finalmente, la pintura, cuyas funciones están definitivamente subordinadas a aquellos tres elementos que tienen rango superior y la preceden.⁷²

O que pretendemos realçar, ao evocar Appia, é que a riqueza dos dados que Pessoa nos legou, é suficiente para se proceder a uma construção dos seus textos dramáticos que pode ir além de um longo e fastidioso debitar de frases poéticas por actores que mal se mexem.

Ora, o facto de Pessoa ter subintitulado esta peça “drama estático” (disse drama e não teatro – são conceitos distintos) e de se ter referido a ele como “quadro” e não acto, não significa que tal não implique movimento. Muito pelo contrário. Ele mesmo o diz socorrendo-se dos princípios da mecânica:

[...] aquela parte chamada ‘estática’ não é mais que a introdução àqueloutra, a que se chama dinâmica. Estuda-se a paragem para se chegar ao estudo do movimento. E, como a ciência sabe que este conceito de paragem não se ajusta a realidade nenhuma, mas apenas a uma aparência de realidade, a uma coisa que só é real em relação à outra, deve todo o homem de ciência, qualquer que seja a disciplina a que aplica a sua actividade de entendedor, analisar o que, em qualquer forma da realidade, representa a paragem apenas como ponto de partida para o que nela representa o movimento.⁷³

Eis um desafio para os “entendedores” de teatro. Socorramo-nos então de Meierhold e vejamos as confluências.

No seu método do *Teatro da Convenção Consciente* (1907) - cujas formulações estão na base da sua teoria *Biomecânica*⁷⁴ -, propõe-nos o encenador russo uma

⁷² Adolphe Appia, *Escenografías*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2004, pp. 14-15;

⁷³ Pessoa, Fernando, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 86

⁷⁴ Resumidamente, a Biomecânica de Meierhold traduz-se num sistema de treino do actor, prévio à realização do espectáculo teatral, e que passa pela eliminação de quaisquer gestos supérfluos ou improdutos, ritmo, determinação do centro de gravidade de cada corpo, resistência, etc. O objectivo da *Biomecânica* era o de possibilitar ao actor o desenvolvimento dos meios expressivos que estão ao seu

aproximação às formas convencionais do teatro Antigo, surgidas nos rituais ao deus Dioniso, onde o estático, presente no rito sacramental, se transforma no ditirambo dionisíaco, numa energia extática, proveniente precisamente do êxtase, desse estar fora de si mesmo, ou seja, numa energia dinâmica, explosiva e festiva. O coro narrava as peripécias do herói trágico, o espectador reconhecia no destino do herói o seu próprio destino, e nessa comunhão inscrevia-se o “eu” universal. Avivado por este reconhecimento, o espectador do teatro Antigo experimentava a sensação de estar a trespassar a cena em qualquer momento, como se se tratasse de um convidado da festa.

A este propósito, comenta o investigador da Universidade de São Paulo, J. Guinsburg:

Com tal fim, Meierhold reivindica uma *mise en scène* capaz de ‘deixar à imaginação do espectador a liberdade de completar o eu não foi dito’, de desvelar, através de uma forma tensa, estática, mas prenhe, com palavras pronunciadas a meio-tom, a margem secreta, a essência etérea, a alma inefável, do drama simbolista. [...] Meierhold coloca na corporeidade géstica um dos principais degraus da ‘escada de Jacó’ para atingir a intimidade ou a altitude da visão e revelação do espiritual. A palavra, diz ele, não é na obra dramática um instrumento bastante poderoso para expressar o universo do ‘além’ interior ou superior. Cumpre acrescentar-lhe a gestualidade para lhe dar a devida forma significante.⁷⁵

No capítulo da literatura, importa aqui realçar a posição de Meierhold, dada a semelhança com o que teorizou Fernando Pessoa sobre esta questão (confira-se a p. 23):

Li em alguma parte que *a cena cria a literatura*. É falso. Se a cena exerce alguma influência sobre a literatura, é antes retardando sua evolução, pois engendra imitadores da tendência dominante. É ela [a literatura] que sempre tomou a iniciativa quando se tratou de quebrar os antigos moldes dramáticos...
A literatura sugere o teatro não só na pessoa dos dramaturgos que oferecem

alcance, como a dicção e o canto, a projecção da voz, a respiração, o tratamento das emoções e o controle corporal, através da mecânica do corpo e das condições físicas. Na coordenação destes elementos, o actor biomecânico encontra a sua interpretação cénica, baseada em duas características essenciais: uma rápida realização da ideia artística e a condução das ideias fundamentais do espectáculo aos espectadores, proporcionando-lhes a reflexão, uma tomada de consciência e o reconhecimento;

⁷⁵ J. Guinsburg, *Stanislávski, Meierhold & Cia.*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 59;

modelos novos que exigem processos novos, mas também na dos *críticos* que condensam as formas antigas [...].⁷⁶

Assim, Fernando Pessoa ao dizer-nos que o “teatro estático” é um “teatro cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam [...]; onde não há conflito nem perfeito enredo”, diz-nos simplesmente que não comunga da estética aristotélica, a partir da qual, o “acto” implicaria actuar, agir, modificar – e ora, como se sabe, os sonhos (no seu puro sentido e não na acepção de objectivo) padecem de eternidade, não agem directamente sobre o espectador ou sobre a sociedade. Porém, não implica ausência de movimento, pois quando as personagens falam, fazem gestos, assumem atitudes, baixam os olhos; por outro lado, do muito que não dizem, expressam em posturas corporais, faciais e gestuais que revelam linhas de força que falam a linguagem do não verbalizado, constituindo autênticos emblemas de significação.

Sem querer entrar aqui na estética da recepção das peças de Pessoa que têm sido levadas a palco, o que nos parece é que têm transmitido ao espectador a noção de efemeridade e de objecto estético flutuante, adjectivos que detectam a falta de aprofundamento nos estilos e linguagens utilizados no teatro quando o autor é Fernando Pessoa.

Reflectamos, assim, no que nos diz o francês Gaston Baty⁷⁷ a propósito da função do encenador, na sua luta pelo equilíbrio dos elementos dramáticos:

O poeta sonhou uma peça. Põe sobre o papel o que é redutível a palavras. Mas estas não podem exprimir senão uma parte do seu sonho. O resto não está no manuscrito. É ao encenador que caberá restituir à obra do poeta o que se tinha perdido no caminho do sonho ao manuscrito.

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 58;

⁷⁷ Para aqueles que desejam levar Fernando Pessoa ao palco, considera-se essencial a leitura da obra *Rideau baissé* (Paris, Bordas, 1948), de Baty. Apesar de muito pouco estudado, ele é o teorizador/esteta do equilíbrio dos elementos dramáticos, ou “equilíbrio do drama”, ou seja, releva o equilíbrio entre a literatura e o espectáculo. Recusa, por isso, aquilo que define como “a hipertrofia do elemento verbal” e a hegemonia da “Senhora palavra”. Este teorizador de teatro entende que a harmonia dos elementos do drama é indissociável de uma visão do mundo unificada - unidade da alma e do corpo, laço entre os actos do homem e o Universo, tal como pretendia Fernando Pessoa. Para aquele esteta, cabe ao encenador moderno, recuperar o sentido perdido da unidade das coisas, as quais existiram já na tragédia grega, no drama isabelino e nos Mistérios da Idade Média.

Para o tentar, ele regulará a interpretação, não apenas nas réplicas, mas nos seus prolongamentos, harmonizará o conjunto da interpretação, ritmará o movimento de cada quadro. Pelas roupagens, pelo cenário, pela luz e se for caso disso pela música e pela dança, criará em torno da acção o meio material e espiritual que lhe convém, o ambiente indescritível que agirá sobre os espectadores para os colocar em estado de receptividade, para os aproximar dos actores, para os pôr de acordo com o poeta. Trata-se, para ele, realizar sobre a cena o sonho e um universo expressivo e coerente e de provocar na sala uma alucinação colectiva.⁷⁸

Sabemos que o Modernismo compreendeu este anseio, bem como, mais remotamente, alguns estilos abrangeram técnicas e linguagens diversas para a composição teatral. Porém, o estabelecimento de novas formas, exige algum freio na imaginação criativa, na medida em que quantas mais e em diversas formas se apresentarem em teatro sobre o mesmo texto, mais directamente proporcional é a velocidade do seu desaparecimento.

Queremos com isto afirmar a importância de se reler os textos dramáticos pessoais, de modo a poder fixar a intenção teatral do seu autor – até porque, note-se, no complexo mercado cultural deste período que denominam de pós-moderno, o consumidor vê, regra geral, no experimentalismo, uma condição inferior da produção teatral, resultado da inacessibilidade aos meios apropriados.

Qualquer encenador sabe que jamais se construirá um discurso teatral conciso e global, se se não testar as possibilidades de conexão entre as linguagens estéticas disponíveis na actualidade, mas desde que não se atraia a estética e intenção profunda de um autor.

3. *Salomé* – a duplicação da serena

Na opinião de Helena Barbas, a *Salomé* de Fernando Pessoa tem a função superior de ser a “transmissora da voz divina”: Diz-nos deste modo:

⁷⁸ , Baty, Gaston, “O encenador (1994)”, In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 465;

Contribuindo para a criação de um Deus, participa no trabalho de João Baptista, e é também profeta, abandonando definitivamente a sua vertente humana com as suas cargas erótica e incestuosa. Alheia à transgressão social, evidenciando a perspectiva sagrada do acto sacrificial do apóstolo, Salomé não consegue despertar grande interesse em tempos de poucas crenças.⁷⁹

Por seu turno, Isabel Allegro de Magalhães, apesar de ver nesta Salomé a “mulher cruel e desassossegada”⁸⁰, salienta o seguinte:

[...] a mulher pessoana só existe pelos contornos intangíveis da sua figuração linguística, que a negam enquanto representação, dado o distanciamento entre o sentido dos enunciados e a sua referência social.

[...] Ou seja: pelo trabalho cognitivo do discurso é instaurada uma figura que com a realidade das mulheres mantém apenas uma longínqua relação. Trata-se, pois, de uma *desfiguração* da realidade empírica ao ser apresentada como entidade figural, conforme Bragança de Miranda, noutra contexto, faz notar: porque, continua, ‘a figuralidade [...], indiciando uma crise geral da experiência, instabiliza radicalmente as relações entre presença e ausência [...], entre materialidade e imaterialidade’.⁸¹

Ora, a Salomé pessoana é sobretudo a encenação do próprio eu discursivo. Por isso é que afirma ser “o privilégio dos caminhos” À maneira de Bernardo Soares, podemos parafrasear que *são duas Salomé ou duas formas de uma*. Ou como refere ainda Isabel Allegro de Magalhães, nos textos pessoanos, “a mulher, surgida quase sempre pelo acto de a visionar, desencadeia no eu masculino esse efeito sedutor, revelando de certo modo o seu desejo de dissolução ou de amplificação.”⁸²

Vejamos, a este propósito, o que nos diz Pessoa no texto intitulado *Salomé* (separado do texto dramático, pelo que não sabemos se constitui mais um fragmento

⁷⁹ 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*, nº 4, Université Stendhal – Grenoble III, 1992, p.51;

⁸⁰ Magalhães, Isabel Allegro de, “‘O gesto e não as mãos’. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”, *Colóquio de Letras*, Ensaio, nº 140/141, Abr. 1996, p.32;

⁸¹ *ibidem, idem*, pp. 40-41;

⁸² *ib., id.*, p. 40;

poético ou um conjunto de indicações cénicas), o qual nos dá pistas para estabelecermos a imagem que Pessoa tinha desta figura feminina e do ambiente/cenário que a rodeava:

Ao fundo do meu passado Salomé dança.
As graças debruçam-se sobre o alvejar das suas espáduas.
São morenas e alvejam.
[...]
Há um ruído de guizos longínquos [...]
Lá fora o luar é de prata branda
[...]
Há ilhas remotas na paisagem...

A juntar a estas indicações de espaço teatral, temos ainda um texto intitulado *Fragmentos para o mesmo drama*, onde autor e personagem encetam um diálogo – mas que faz parte da peça. O texto dramático, que tem sido representado nos palcos portugueses apenas por uma actriz no papel de Salomé, encontra-se repleto de sinais que constituem os interlocutores da personagem. H é Herodes, Cap, é o Capitão da Guarda, S. é Salomé, e temos ainda diversos A e A2, assim como a personagem X, que têm sido desempenhados como se se tratasse de criados. Discordamos: não só temos duas Salomé, como temos a presença do Autor (A) e a do Autor duplicado (A2). Assim, quando fala “Salomé”, com o nome grafado na totalidade, temos uma figura feminina que se dirige ao Autor, ou seja, é estabelecido um diálogo; quando a personagem está grafada apenas com a inicial S., esta situa-se lá no tal “fundo do meu passado”, ou seja, contracena com as restantes personagens bíblicas (e o A passa a ser Aia). Quando o sinal gráfico é S[alomé] as personagens (a Salomé de agora e a Salomé do passado) falam ao mesmo tempo.

Deste modo, temos dois planos em cena – o do presente, com o Autor e Salomé, ou melhor, a imagem dessa figura (note-se que nos diálogos dos *Fragmentos para o mesmo drama*, Salomé fala de si numa posição de observadora daquilo que foi no passado, ou seja, com a frieza e objectividade que lhe advém do *distanciamento* temporal), e o do passado, onde o espectador assiste a uma representação do que poderia ter acontecido há cerca de dois mil anos. Cenicamente falando, é interessante o facto de,

muitas das vezes, Salomé e Autor, invadirem o plano do passado, interferindo na História. Curioso é também verificar que a Salomé do passado, altera a sua posição face a João Baptista. Depois de ter mandado matar o servo (grafado a X), que lhe dizia insistentemente que se tratava de “um bandido que matava nas aldeias”, explicação que ela não aceitava, passou ela a ter o discurso do servo, ou “escravo”, como se lhe refere Herodes. Por outras palavras, passou ela a ser a “escrava” de Deus. Diz-nos então: “Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade.” (p. 220).

De salientar ainda que A (Autor) do tempo presente assume por vezes uma voz feminina. Em termos de marcação, esta personagem ocuparia um lugar junto das aias, dado que toda a ambiência nos remete para uma espécie de assembleia de mulheres que recorta da memória do passado e de uma imagem da História, essa emblemática figura bíblica que é Salomé. O mesmo não se passa quando se assume como A2, duplicado.

Segundo Isabel Allegro de Magalhães, que cita Rita Felki⁸³, autora de um estudo sobre as figuras de mulheres no Modernismo, esta apropriação do feminino como signo está “inextricavelmente ligada com uma negação da mulher ‘real’”:

Por isso, esta mulher figurada não existe como ser-para-si. Diversas vezes a vimos designada pela 3ª pessoa gramatical – ela -, o que a situa como non-personne, fora da alocação, e só existente por oposição ao sujeito que a enuncia, como diz Benveniste. Raramente surge em primeira pessoa ou com voz (a não ser, obviamente, nos textos formalmente dramáticos).⁸⁴

Esta figura mítica, *topos* recorrente dos pintores simbolistas e a quem Eugénio de Castro dedica um poema decadentista, é tema para diversos escritores, nomeadamente, para Óscar Wilde, que vê em 1892 a sua *Salomé* impressa, versão francesa, na medida em que se encontrava exilado em Paris. A estreia ocorre em Fevereiro nessa cidade, no ano de 1896, no *Théâtre de L'Oeuvre*, dois anos depois de ter sido traduzida para inglês por Sir Alfred Douglas, com ilustrações de Aubrey Beardsley. Sarah Bernhardt chama a si o papel da protagonista (1893, *Palace Theatre*) e Richard Strauss, então director da Ópera Real de Berlim, adapta a peça à ópera, com

⁸³ Cf., Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, London/Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1995;

⁸⁴ op. cit., p. 40

êxito retumbante em Desden, a 9 de Dezembro de 1905, assim como em Berlim, Turim, Milão e Paris, a 8 de Maio de 1907, no *Théâtre du Châtelet*. Ao São Carlos chega a 20 de Março de 1909, com repetições até 1952⁸⁵, num total de oito espectáculos. Importa salientar Wilde, dado ser uma referência recorrente quando se fala da *Salomé* de Fernando Pessoa.

Mas vejamos: que *Salomé* é a de Wilde⁸⁶? É a verbalização da negatividade, sem dúvida, associada à lua-Diana como símbolo do mal. O poeta inglês evidencia nesta bailarina a sua faceta erótica, impura e desejosa de um beijo de um profeta (inspirado certamente em Mallarmé⁸⁷); e também a de um ser mesquinho e cruel que exige a degolação de João Baptista. Aqui, é Herodes quem se posiciona do lado da moral, condenando *Salomé* à morte – e, paralelamente, auto-punindo-se pelo crime de incesto e concupiscência.

Pois não nos parece que Pessoa tivesse optado por este tipo de *Salomé*, cujo nome, etimologicamente, significa *serena*. Acresce que esta peça, com tantas semelhanças a *La Princesse Maleine*, de Maeterlinck (que Wilde tanto admirava; aliás, as estéticas com que mais profundamente se identificava eram as do Decadentismo e do Simbolismo franceses), não agradasse significativamente a Fernando Pessoa. Encontramos por isso mais pontos de encontro com a versão de Mallarmé (especialmente na intensidade dos diálogos com a Ama) e com a de Baudelaire, na qual *Salomé* representa, na sua estética do mal, o Belo absoluto, como símbolo do feminino negativo próprio do tempo – e, como tal, estabelece ligações às suas próprias representações no/do passado.

Aliás, referindo-se ao génio de Baudelaire (e veladamente atingindo Wilde, especialmente a sua faceta de *dandy*) – em cuja obra é notório o seu lado fragmentário, efémero e caótico -, escreve Pessoa em 1913 (data provável), num texto intitulado *A Imoralidade das Biografias*:

⁸⁵ Apesar de não nos fornecer indicadores de recepção, Helena Barbas refere no estudo já referido, que um tal de Dr. Esteves Lisboa, crítico na revista *Arte Musical*, publica em 1907, ou seja, dois anos antes da peça estrear-se em Portugal, uma crítica pouco entusiástica: “Strauss por certo aproveitou [o poema] por ver nele ensejo para apresentar uma partitura saturada de epilepsias musicais em harmonia com a loucura histórica da impúdica filha de Herodes. Se foi essa a sua pretensão, atingiu a meta e foi mesmo além”.

⁸⁶ Wilde, Oscar, *Salomé – drama em um acto*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992;

⁸⁷ Mallarmé iniciou em 1864 a sua *Hérodiade*, tendo-a publicado em 1871 no *Parnasse Contemporain*. Nesta peça recusa-se a identificá-la pelo nome, pelo que os críticos a identificam como a personificação do Belo. A força da peça reside nos diálogos que tem com a Ama, especialmente pela intensidade da emoção, o conflito interior entre elementos desconhecidos, como a angústia do andrógino, a aspiração ao supra-humano e ao narcisismo patente nos seus monólogos quando se mira ao espelho;

Quem não pode fazer versos como Baudelaire pode, porém, tingir os cabelos de verde. A prática da pederastia, embora nem sempre fácil, é contudo mais fácil que a produção de uma segunda *Salomé*.⁸⁸

Creemos que Pessoa chamou a si esta “segunda *Salomé*”; da mesma forma que a si incumbiu o trabalho de um *supra-Camões*. Já Gustave Flaubert, influenciado pela tela de Gustave Moreau - uma das suas muitas “*Salomé*”, apresentada no *Salón* de 1876 – também parece não ter caído nas graças do dramaturgo português. Em 1915, escreve que o autor de *Hérodias*⁸⁹ é “uma prova da secundariedade [*sic*] intelectual da França. Só atingiu o ideal clássico num género secundário – o romance. Nem na poesia épica, nem dramática”⁹⁰.

Como vimos, o cruzamento de linhas no espaço e no tempo nas peças aqui analisadas do ponto de vista cénico, justifica, precisamente, essa frase escolhida por Teresa Rita Lopes (a partir de *Salomé*) para a compilação, em 1988, do projecto “Teatro de Êxtase” que Pessoa projectou em 1914: *o privilégio dos caminhos*.

Porém, esses *caminhos* sugerem-nos a temática da viagem. Em carta datada de 4 de Janeiro de 1915, a Cortes-Rodrigues, fala-nos de Shakespeare e desta viagem, que é uma evolução (lembremo-nos da frase “Eu não viajo. EVOLUO”), porém incompreendida no seu tempo:

Alguns anos andei viajando a colher maneiras de sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade. Oxalá me [não] desvie disto o meu perigoso feitio demasiado multilateral, adaptável a tudo, sempre alheio a si próprio e sem nexos dentro de si.

[...]

⁸⁸ Cf. Pessoa, Fernando, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 43

⁸⁹ *Hérodias* foi publicada em *Trois Contes*, em 1877, depois de ter sido dada a conhecer ao público em folhetim; aqui, *Salomé*, inocente e ingénua, é um mero instrumento da sua mãe, funcionando como o seu duplo, ou seja, uma personagem secundária;

⁹⁰ *id, idem*, p. 92;

Escuso agora de lhe explicar o quanto esta atitude – que eu, aliás, não revelo, por várias razões, desde a de ser ela uma cousa íntima até à de ser incompreensível às sensibilidades dos que me cercam – me incompatibiliza surdamente com os que estão em meu redor. Não é uma incompatibilidade violenta, disse; mas é uma impaciência para com todos aqueles quantos fazem arte para vários fins inferiores, como quem brinca, ou como quem se diverte, ou como quem arranja uma sala com gosto – género de arte este que dá bem o que eu quero exprimir, porque não tem Além nem outro propósito que o, por assim dizer, *decorativamente*, artístico. E daí a minha “crise” toda. Não é crise para eu me lamentar. É a de se encontrar só quem se adiantou de mais aos companheiros de viagem – desta viagem que os outros fazem para se distrair e acho tão grave, tão cheia de termos de pensar no seu fim, de reflectir no que diremos ao Desconhecido para cuja casa a nossa inconsciência guia os nossos passos... Viagem essa, meu querido Amigo, que é entre almas e estrelas, pela Floresta dos Pavores... e Deus, fim da estrada infinita, à espera no silêncio da Sua grandeza...⁹¹

Esta confissão do poeta dramático que “se adiantou de mais aos companheiros de viagem” leva-nos agora para a análise dos seus textos críticos acerca do teatro.

⁹¹ Pessoa, Fernando, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, pp. 97-98;

II PARTE

ESCRITOS SOBRE O TEATRO

CAPÍTULO I

PESSOA E OS OUTROS

Para Pessoa, “a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega”⁹². Ora, esta frase conduz-nos aos seus textos críticos sobre teatro.

Em primeiro lugar, Fernando Pessoa defende a necessidade de um acréscimo de “instinto cénico” nas obras dramáticas dos seus pares, no sentido de se obter um aperfeiçoamento da “arte de representar”. A intenção é a da conseguir “uma ilusão cada vez maior de naturalidade e de inevitabilidade”. Logo, considera que os dramaturgos têm que alterar o seu modo de escrever para teatro, justificando tal proposta com os avanços técnicos da altura:

[...] o dramaturgo moderno tem sido compelido a eliminar progressivamente os artifícios palpáveis do antigo drama – os monólogos, as entradas e saídas mecânicas, a sucessão arbitrária de cena. Enorme como progresso técnico, este avanço carece de alcance profundo apenas porque deriva das mais, e não das menos, superficiais das causas culturais operantes.⁹³

Contudo, Pessoa considera que os verdadeiros resultados “novos e notáveis” se situam, quanto ao teatro, no campo da intuição psicológica, ou seja, no conceito de psiquismo individual, graças aos avanços no campo científico, e isto porque, “a ciência psicológica constata que a alma humana, soma de instintos e impulsos herdados e de hábitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogéneo”.⁹⁴

⁹² Pessoa, Fernando, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 81;

⁹³ *idem, ibidem*, p. 63

⁹⁴ *id., ibid.*, p. 65

Logo, para Pessoa, tudo quanto tinha sido feito anteriormente em teatro, carecia de “intuição psicológica” (Shakespeare apenas revela “elementos psicológicos” e não “intuição”) e mais não representavam do que um “desvio mórbido”:

O que o romantismo de parte da Renascença, e depois o romantismo como tal conhecido, realizaram no sentido de fazer predominar o elemento psicológico (como em Shakespeare) ou o lírico (como nos românticos) sobre o elemento dramático não representa uma fase evolutiva, mas um desvio mórbido; não tem por isso interesse para o caso do ideal dramático.⁹⁵

Naturalmente que os avanços científicos, nomeadamente as teorias freudianas no âmbito da psicanálise, servem bem à concepção pessoal de desdobramento do artista e consequente concepção poética de dualidades, na medida em que os seus textos dramáticos operam em vários níveis: interno vs externo, eu vs outro, dentro vs fora, ruído vs silêncio, horizontal vs vertical, etc.

É, porém, nessa dualidade e nesse desdobramento que uma peça de teatro, enquanto obra de arte, se realiza:

Toda a obra de arte é uma trindade una, pois se compõe indivisivelmente de três partes – o conjunto, o desdobramento desse conjunto, e a matéria em que esse conjunto é desdobrado. Assim um drama se desdobra em actos e cenas, e esses actos e cenas se realizam através de palavras e gestos.⁹⁶

É curioso notar que, apesar de ter adoptado o desdobramento nas suas peças à semelhança do *Teatro da Alma*, critique o seu autor:

O limite da preocupação científica na arte – mas neste caso já inadmissível, e consciente e voluntário de mais – 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,

⁹⁵ *id. Ib.*, p. 63;

⁹⁶ *id. idem*, p. 177

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.⁹⁷

Com esta nota, Pessoa parece estar a referir-se, precisamente, a *O marinheiro*, onde temos personagens subindividualizadas (as Veladoras) e onde a “acção” decorre no interior da alma, ou cabeça, ou quarto de castelo redondo. Ou então, às personagens de *Salomé*.

Talvez esta postura intelectual de Pessoa se deva ao facto de considerar ser “ridículo” perturbar os cérebros humanos com os seus sonhos, como confessa a Álvaro Pinto, dirigente da “Renascença Portuguesa” e secretário da revista *A Águia*, a 12 de Novembro de 1914 (com quem trocou diversas cartas, falando de teatro, por diversas vezes); escreve-lhe então, a propósito de *O marinheiro*:

Quanto ao referido trabalho, ou outros trabalhos quaisquer, permita-me o meu Amigo que lhe peça para colaborar comigo em não falarmos mais nisso. Cessei. Compenetrei-me celularmente da absoluta inutilidade de qualquer esforço e da ridícula incongruência do acto fundamental de escrever – expor aos outros cousas que ou não são opiniões ou sonhos, como se as opiniões, quando por acaso alguma acção têm, fizessem mais do que perturbar para fora dos seus saudáveis e naturais instintos os pobre cérebros humanos; e como se o destino lógico e nobre dos sonhos não fosse ficarem apenas sonhados dentro de nós, sem a ousada imperfeição de serem expressos.⁹⁸

Acreditamos que Pessoa sentia-se incompreendido, pois as suas peças têm como fundamento uma estética teatral, como veremos quando analisar-mos o seu conceito de “arte social” (e o conflito entre subjectividade e objectividade) por comparação a Brecht e o seu conceito de personagem, em contraponto com o metateatro de Pirandello.

Teresa Rita Lopes explica da seguinte forma a situação:

⁹⁷ *id. ib.*, p. 66

⁹⁸ Fernando Pessoa, “Carta a Álvaro Pinto – Lisboa, 12 de Novembro de 1914”, in *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 71

Pessoa [...] apresenta como exemplo do “Sensacionismo a três dimensões (integral)”, A *Confissão de Lúcio* e o seu próprio poema dramático *O marinheiro*. Pode parecer estranho que Pessoa tenha ido buscar uma obra sua de 1913, anterior pois à *Chuva Oblíqua* (de 1914), para ilustrar a fase suprema do Sensacionismo. Mas o facto é, por isso mesmo, significativo: *O marinheiro* é um poema dramático e o Sensacionismo a todas as dimensões é a arte da “objectividade máxima” – que obriga o autor a arrancar a obra à sua subjectividade, a dar-lhe autonomia, a fazê-la ocupar, como qualquer objecto, um lugar no mundo. [...] mas o resultado então obtido não ultrapassou a fase da alegoria (isto é, não adquiriu a terceira dimensão): o poeta conseguiu, como queria, “sentir por imagens”, dar forma concreta às suas sensações, mas não lhes conseguiu dar vida. Só quando avançar mais um pouco naquilo que chamou “a escala da despersonalização” conseguirá arrancar de si não imagens mas personagens [...].⁹⁹

Este mero exemplo diz-nos que para se encenar Pessoa não basta ler a produção teórica situada entre Antoine e Beckett. É preciso também ler Pessoa em Pessoa, procurando a um só tempo confluências e contradições.

Tem havido, de facto, relutância em aceitar a designação de **poeta dramático** que Pessoa levou a vida a reivindicar, na medida em que parece não compreender-se que o teatro de Fernando Pessoa fosse uma criação distinta dos moldes nos quais o teatro é normalmente reconhecido.

Efectivamente, o que importava ao autor de *Salomé* não era nem a efabulação nem os atributos exteriores, mas sim a criação de personagens totalmente independentes do seu autor, ou seja, essa “suprema despersonalização” que invoca quase sempre quando menciona Shakespeare. Ou seja, que esse drama se transforme em **gente**. Como elucida o dramaturgo português: “o romance é uma explicação dum carácter; o drama é apenas a criação dele.”¹⁰⁰

⁹⁹ Lopes, Teresa Rita, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*, Lisboa, Revista Colóquio de Letras, Ensaio, nº 4, Dez. 1971, p. 22

¹⁰⁰ Pessoa, Fernando, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 60;

1. Pirandello e Pessoa ou a autonomia da “gente” Vs a dependência do actor

Quer nas obras de Pirandello, quer nas de Pessoa, as personagens (que não deixam de ser alter-egos dos seus criadores) encontram-se contaminadas por essa incessante busca de um “eu” essencial na tentativa de serem “gente” autónoma: do criador e, se possível, do encenador também.

Tomemos o exemplo da peça *Esta noite improvisa-se*¹⁰¹, a última peça da trilogia do “teatro dentro do teatro”, a par de *Seis personagens à procura de um autor* e de *Cada um a seu modo*; as três desenvolvem alguns dos princípios fundamentais da estética pirandelliana – e sobre a mesma, o próprio autor desvenda perante o público o seu processo de criação.¹⁰²

Nessa peça, o director do teatro, o Doutor Hinkfuss, anula o nome do dramaturgo e propõe-se a coordenar o desempenho dos actores, com base num conto de Pirandello, *Leonora, Addio*:

O seu nome não figura sequer nos cartazes e isso porque teria sido injustiça da minha parte querer torná-lo responsável, ainda que em pequeno grau, pelo espectáculo desta noite.

O único responsável sou eu.

Peguei numa novela sua, como podia ter pegado numa de outro autor qualquer.¹⁰³

Esta criatura parece caricaturar a vaidade intelectual de alguns directores de teatro que procuram substituir-se à criação literária, transformando-a num mero espectáculo.

¹⁰¹ A peça teve a sua estreia a 14 de Abril de 1930 no Teatro di Torino; contava Pirandello com 63 anos de idade.

¹⁰² Guinsburg, parafraseando o dramaturgo italiano a partir da obra *A máscara nua*, aponta que a diversidade dos três trabalhos reside no argumento, na maneira e na qualidade dos conflitos entre os elementos do teatro. Assim, em *Seis personagens à procura de um autor*, o conflito é entre as personagens e os actores e o director; em *Cada um a seu modo* é entre os espectadores e o autor e os actores; e em *Esta noite improvisa-se*, o conflito reside entre os actores transformados em personagens e o seu director. Segundo este investigador da Universidade de São Paulo, “Pirandello incorpora os opostos como componentes de sua criação”. In, Guinsburg, J., *Pirandello – Do teatro no teatro*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1999, p.23

¹⁰³ Pirandello., op. cit., p. 35

A peça configura igualmente a incomunicabilidade fundamental do texto de teatro, o qual, para transmitir-se, requer actores - apesar de estarem, à partida, impossibilitados de preservar-lhes a pureza literária. Por seu turno, é em nome da autenticidade do seu sentimento que os actores se insurgem contra o dirigismo de Hinkfuss:

A PRIMEIRA ACTRIZ

[...]

Para mim não é possível assim, senhor encenador! Já lho tinha dito antes. Não é possível! O senhor estabeleceu uma linha. [...] Preciso de me sentir segura e no meu lugar, na acção que me foi designada. Assim, à aventura, não vou.¹⁰⁴

Pirandello demonstra deste modo o “princípio da autonomia da personagem e da obra de arte, que têm vida independente de quem a criou”¹⁰⁵. Os actores expõem livremente a sua personalidade, ficando patente para o público o procedimento do intérprete em relação à personagem.

Deste modo, instaura-se a supra-realidade da ficção, da qual a figura do intérprete participa tanto quanto o texto literário. Assim, no conto, Leonora morre; no palco, Mommina (que interpreta a personagem), desmaia porque sofre do coração – embora tudo leve a crer que morreu, tal como Leonora:

Ah! che la morte ognora
È tarda nel venir
A chi desia
A chi desia morir !
Addio
Addio, Leonora, addio...
*(Cai de repente morta. As duas crianças, mais espantadas que nunca, não suspeitam o que seja. Julgam que é ainda o teatro que a mãe lhes está a representar. [...])*¹⁰⁶

¹⁰⁴ *idem*, p. 61

¹⁰⁵ Guinsburg, J., *idem*, p. 26; o investigador cita Claudio Vicentini, segundo o qual, Pirandello teria sofrido influências estéticas de Capuana – in, *L'Estetica di Pirandello*, V. MursiaC., 1970

¹⁰⁶ Pirandello, *ibidem.*, pp.190-191

Sobre a autonomia das personagens, Pessoa comunga com a ideia fundamental da filosofia pirandelliana, que radica na defesa da subjectividade total, que torna os seres incomunicáveis. Opta, por isso, por dissertar acerca da racionalidade do homem, o que o torna subjectivo e, conseqüentemente, de difícil comunicação:

O Homem é uma soma heterogénea de solicitações inconscientes, a que uma consciência e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa. A acção humana é irracionalizável, contraditória, absurda. Quanto tenha coerência, é a coerência do temperamento, não do raciocínio. A razão alumia um caminho que não determina.¹⁰⁷

Pessoa escolhe o termo “fingimento” como sendo a base da representação. Considera o actor (assim como quase todos os artistas com pendor dramático) um ser “dionisíaco”, mas sublinha a sua impossibilidade de ser um e ser outros; note-se como o diz no seu ensaio intitulado “António Botto e o ideal estético criador – 1932”:

Para o dionisíaco, dissemos, a vida é simplesmente estreita. Todo o corpo é imperfeito porque é um só corpo, que não todos; toda alma imperfeita porque é uma só alma, que não o conjunto das almas ou a alma universal do mundo.¹⁰⁸

Colocando a tónica na *fisicalidade* do actor, considera que o “carácter material e vital das suas formas” tem a capacidade de “unir” e “intensificar” aquilo que designa de “instinto artístico – o instinto das adivinhas, o instinto do trapézio, o instinto da prostituição”, ou seja, aquilo que diverte as assembleias, as quais “adoram os discursos”, o que, no seu entender, é atributo dos “espíritos ordinários”.

Na sua nota sobre “A arte do actor”, embora pareça simpatizar pouco com a profissão de actor, a verdade é que reconhece a sua versatilidade física. Aproximando a arte do actor à de um artista de circo, diz:

A peça e como uma barra onde o actor mostra os seus feitos ginásticos. Está apenas limitado pelas necessárias condições da barra: não pode fazer sobre ela

¹⁰⁷ *id. ib.*, p. 65

¹⁰⁸ Pessoa, Fernando, “António Botto e o ideal estético criador – 1932”, *idem*, p. 167;

mais do que um número limitado de coisas, mas consegue-as fazer de mil maneiras.¹⁰⁹

Embora categorizado como “dionisíaco”, o actor para Pessoa distingue-se largamente do artista que concebe o espectáculo, na medida em que têm objectivos estéticos distintos: “A sede de glória do artista encarna na sede do aplauso do actor.”¹¹⁰

À semelhança de Pirandello, Fernando Pessoa comunga da ideia de que os actores estão impossibilitados de preservar a pureza literária de um texto dramático; porém, afasta-se deste largamente ao não reconhecer o papel do intérprete face à sua personagem. Pessoa considera que, quer o autor do texto cénico, quer o “construtor” do espectáculo, são esteticamente mais válidos dentro do teatro, já que o actor procura, essencialmente, o aplauso do público. E o projecto dramático de Pessoa não procura suscitar a adesão do espectador – pretende apenas provocar a sua percepção.

2. A estética não aristotélica de Pessoa e Brecht

Como se sabe, Pessoa discorreu notavelmente sobre a importância de uma estética não aristotélica para a arte. E referia-se, entre outras, à arte do teatro.

Para Aristóteles, a parte do drama que considerava ser mais importante, era a composição da acção, com acento na mimese e na catarse. O *dramático* está associado à dialéctica, sendo esta percebida como a geração de uma nova realidade a partir do choque entre tese e antítese.

Tomando Brecht (1898-1966) por exemplo, vemos que o encenador alemão adaptou o desenvolvimento social a esse molde cénico (dialéctica), dado o seu teor de oposição e conflito – fazendo ver a Guerra e a Revolução como o maior *drama* da humanidade. Deste modo, passa despercebida a mensagem que o discurso alberga, assente, no fundo, em padrões retóricos inaugurados por Aristóteles e repetido *ad nauseam* durante muito tempo.

¹⁰⁹ Pessoa, Fernando, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 79;

¹¹⁰ *idem, ibidem*, p. 79;

Pessoa diz-nos o seguinte, no texto intitulado “A cultura moderna e a acção dramática” (provavelmente de 1915-1916):

De per si, a presença de uma tese não aumenta nem diminui, como arte, o equilíbrio ou relevo da obra dramática. A tese é extra-artística no drama, como em qualquer obra não filosófica por natureza; e, como tudo quanto na arte é extra-artístico, a tese pode aumentar o valor da obra, se é tratada, e nela integrada, artisticamente; diminui-o com certeza se o não é, se, por o não ser, representa, pelo menos, um acréscimo inassimilado no conjunto. Ora, na obra dramática moderna, onde haja tese, as causas culturais já citadas operam no sentido de compelir o autor cioso da perfeição a apresentar essa tese de determinado modo.¹¹¹

Com efeito, Brecht ao criar o **teatro didáctico**, essa arma para a acção revolucionária, postulava que a arte pela arte não existe – a arte necessita de autonomia.

A sua concepção sobre o que deveria ser o teatro, alimentava-se do antagonismo daquilo que era o teatro burguês, inspirado na poética aristotélica, na qual o princípio de identificação entre espectador e herói constitui o fundamento do efeito catártico da representação teatral.

Contra isso, Brecht desenvolveu um trabalho cujas fontes se podem encontrar no teatro chinês e nos espectáculos de circo: o efeito de distanciamento, que possibilita o momento de reflexão da consciência que se objectiva a si mesma – um pouco à semelhança daquilo que nos diz o *Fausto* de Fernando Pessoa.

A estética defensora da sensibilidade sobrelevou esse carácter objectivo e científico que o efeito de distanciamento outorga às peças teatrais, pois mediante esse recurso, o espectáculo manteria uma atmosfera fria e racional passível de ser transmitida aos espectadores. Ora, no teatro dito burguês, a subjectividade radica-se no facto do espectador pretender pôr em cena uma imagem do homem que corresponda à sua própria ideologia, e não assistindo àquilo que ocorre na mente das personagens. Isto leva-nos a compreender os motivos que levaram Brecht a mostrar, a explicar e a provocar a racionalidade, no lugar da participação. Nisto, distancia-se da estética teatral de Pessoa, que nos diz, num texto datado, ao que tudo indica, de 1916:

¹¹¹ *id.ib.*, p. 63

O artista não tem que se importar com o fim social da arte, ou, antes, com o papel da arte adentro da vida social. Preocupação é essa que compete ao sociólogo e não ao artista. O artista tem só que fazer arte. Pode, é certo, especular sobre o fim da arte na vida das sociedades, mas, ao fazê-lo, não está sendo artista, mas sim sociólogo; não é um artista quem faz essa especulação, é um sociólogo, simplesmente.¹¹²

Porém, Brecht nunca distinguiu um **teatro dramático** de um **teatro burguês** – e talvez seja este o principal defeito do **teatro épico**. Ora o teatro dramático bebe as suas fontes no teatro burguês, ou seja, num teatro de buscas individualistas; mas também há uma insuficiência no teatro épico: o excesso de objectividade. De assinalar que, no fundo, Brecht nunca resolveu muito bem a questão da objectividade e subjectividade, na medida em que se expressava dentro dos limites do marxismo, o que o impedia de reconhecer a sua própria subjectividade (o seu teatro também é subjectivo e ideológico, oferecendo um olhar parcial da realidade social – dizia o que estava mal; mas não apontava o que deveria ser bem, logo, o seu compromisso social, a nosso ver, também saiu fracassado).

Ora, a forma dramática, geralmente, inclina-se para a simpatia do público, ao passo que a épica cai no oposto, ou seja, numa espécie de oferta de sociedade-objecto aos espectadores. Pessoa é peremptório e bastante conciso, ao expressar a sua ideia sobre as questões sociais:

Um génio antipatriota é um fenómeno, não direi vulgar, mas aceitável. Um operário antipatriota é simplesmente uma besta.¹¹³

Assinado por Álvaro de Campos, o artigo “Apontamentos para uma Estética não Aristotélica” salienta que a arte é “um esforço para dominar os outros”, resultante da força ou energia que dela emana. E explica:

¹¹² *id, ib*, p. 42

¹¹³ *Id., Ib.*, p. 43;

Quer isto dizer que, na arte, que é, antes de tudo, um fenómeno social, tanto o espírito gregário como o separativo têm que assumir a *forma social*.

Ora o espírito separativo, antigregário, tem, é claro, duas formas: o afastamento dos outros, e a imposição do individuo aos outros, a sobreposição do indivíduo aos outros – o *isolamento* e o *domínio*. Destas duas formas a segunda é que é a forma social, pois isolar-se é deixar de ser social. A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*.¹¹⁴

Neste artigo, onde confessa que desde há muito, e sem nisso ter reparado, andava a formular uma estética não aristotélica, salienta que a diferença entre o seu ponto de vista e a de Aristóteles, reside no facto de considerar que a base da arte se encontra na *força*, ao passo que o filósofo grego a situa na *beleza*.

A propósito do artista, considera que “o verdadeiro”, é “um foco dinamogéneo”, ao passo que “o artista falso ou aristotélico é um mero aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente contínua da sua própria sensibilidade na corrente alterna da inteligência alheia”¹¹⁵.

Ora, um dos problemas nodais para a interpretação das personagens de Brecht é a compreensão da fronteira entre indivíduo e papel social, naturezas inerentes ao seu teatro épico, esse “teatro de elevada qualidade artística, cujos sujeitos são complexos e os objectivos sociais e ambiciosos”¹¹⁶.

Por exemplo: há certas semelhanças entre a Senhora Carrar e a Mãe Coragem (influência de Gorki), que podem levar a interpretações perigosas, pois ambas querem abster-se do contexto e manter os filhos fora dos riscos da guerra e, por isso mesmo, são indirectamente culpadas pela morte deles. Acontece que, se os dramas individuais têm traços comuns, socialmente ambas ocupam lugares distintos. Carrar, mulher de pescador, é aquilo a que poderemos chamar de proletária, ao passo que Mãe Coragem está num estádio social superior, é comerciante, detém um capital, que é a sua carroça.

¹¹⁴ Pessoa, Fernando, *Textos de intervenção social e cultural*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 232;

¹¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 233;

¹¹⁶ Brecht, Bertolt, “O teatro épico”, In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 475;

Pessoa conflui neste ponto estético, ao afirmar que a preocupação do ideal dramático é a de sugerir em vez de exprimir:

...[deve] a tese, conclusão ou filosofia do drama [que] seja sugerida pelo seu enredo ou conjunto, e não dita por esta ou aquela personagem (em substituição sem vantagem dos coros do drama antigo), não distribuída pelas personagens em indicações ou considerações directas [...]¹¹⁷

Ora, sabemos que Brecht era um conhecedor da “vantagem dos coros”, pois largamente os usou nas suas peças didácticas. Porém, e tal como nos informa Vera San Payo de Lemos, a título de exemplo, Brecht considera “que para a peça ser eficaz, a actriz que desempenha o papel da Senhora Carrar deve recorrer também às técnicas sugestivas e empáticas do teatro tradicional”.¹¹⁸

Concluindo, apesar de Pessoa e Brecht nunca se terem encontrado nem terem sabido, provavelmente, da existência um do outro, constatamos que os seus interesses estéticos andaram próximos no que se refere ao teatro; o ponto comum mais notório, aliás, geral para a época, é a rejeição da estética preconizada por Aristóteles. No que concerne ao envolvimento dos dramaturgos na sociedade, posicionam-se em vertentes distintas, como já vimos.

3. Notas para dramaturgos

Para Pessoa, o texto dramático divide-se em três categorias, ou “espécies”: a *transferida*, a *transformada* e a *representativa*:

a) *transferida* – é aquele que tem um interesse meramente literário e onde se incluem quer o drama em verso, quer o drama simbólico. O primeiro subordina a “acção

¹¹⁷ *id. Ib.*, p. 64

¹¹⁸ Lemos, Vera San Payo, “Cartas de tempos sombrios. Cinco formas de escrever a verdade”, in Brecht, Bertolt, *Teatro 4*, Lisboa, Edições Cotovia, 2006, p. 46;

à intensidade da poesia e à veemência da dicção”, o segundo, “ao sentido oculto que a acção serve de figurar”;

b) *transformada* - refere-se à farsa e à “baixa-comédia”, que se “servem da acção só como meio de interesse; e como o simples interessar, sem outro motivo, forçosamente se reduz a entreter, e o simples entreter não mais importa que alegrar e distrair, essa espécie do drama não pode ser senão cómica, como é”;

c) *representativa* - diz respeito a todo o drama cujo interesse reside essencialmente na acção e, “como o interesse de uma acção, como só tal, está em que pareça exactamente a vida”. Diz, por isso, que a este tipo de drama, não suporta qualquer tipo de exagero, “nem para, como no drama em verso, o elevar acima da vida, nem para, como na farsa, o trazer abaixo dela.”¹¹⁹

Fernando Pessoa entende ainda que um dramaturgo tem que procurar a sua causa na “operação dos fenómenos” que fazem com que a sua época seja distinta das anteriores.

Essa sua procura deve ser feita, em primeiro lugar, pela análise da “extensão, compulsão e intensidade da cultura científica”; depois, e no campo restrito da cultura artística, deverá analisar a tendência existente para “substituir os processos sugestivos aos definidores na realização da obra”; por último, e já no campo restrito do teatro, não pode esquecer-se dos “aperfeiçoamentos especiais do instinto cénico e da arte de representar”.¹²⁰

A questão da *unidade de tempo e lugar*, constitui para Pessoa a substância do drama, correspondendo esta unidade ao critério de perfeição do dramaturgo.

Porém, sem a “intuição dramática” de pouco vale a técnica e o método ao dramaturgo – e esta é “espontânea”. Assim o diz num texto datado de 1913:

No fundo, esta intuição espontânea é justa. Na personalidade tudo se liga, se inter-relaciona. Não podemos “separar”, salvo por um processo analítico

¹¹⁹ Pessoa, Fernando, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 61;

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 63;

conscientemente truncador da realidade, na personalidade Goethe, por exemplo, a modalidade específica da sua ideação literária e a tendência alucinativa que, como se sabe, obriga à autoscopia externa; nem podemos separar na personalidade de Shakespeare a intuição dramática de, por ex., a inversão sexual.¹²¹

Da “intuição dramática” à genialidade (essa “anormalidade”), o processo é bem mais complexo, na medida em que acontece pela “imaginação”, a qual compara, num texto de 1932, intitulado *Goethe*, à alquimia:

O génio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão.¹²²

Estas preocupações com as tipologias do texto dramático, levam-nos a inscrever a obra dramática, propriamente dita, de Fernando Pessoa, naquilo a que se designa por “teatro gnóstico”, na medida em que provoca “a expansão da consciência por acção da imaginação activa”¹²³ ou arquetípica.

Numa publicação da revista *Verónica*, Armando Nascimento Rosa disserta sobre o teatro gnóstico, informando que o mesmo busca “conjugação da linguagem estética com a tarefa de intentar terapia para a psique colectiva”, e acrescenta:

Ainda que animado por uma teleologia de índole espiritual, o Teatro Gnóstico reconhece que as metas que persegue apenas podem ser alcançadas através de uma equilibração interactiva das quatro dimensões antrópicas de alma, mente, corpo e espírito, e, assim sendo, pela união correspondente das quatro funções psicológicas junguianas: sentimento, razão, sensação e intuição.¹²⁴

¹²¹ *Id.*, *Ibid.*, p. 42;

¹²² *Id.*, *Ib.*, p. 42

¹²³ Rosa, Armando Nascimento *O que é o Teatro Gnóstico – Breve introdução a um conceito dramaturgico*, Lisboa, Revista Verónica, CITEI – Centro de Investigação em Teatro e Cinema, nº 1, 2008, p. 19;

¹²⁴ *idem*, *ibidem*, p.19;

A imaginação simbólica que propõe Pessoa quando fala de teatro, busca, como já vimos, um caminho de auto-descoberta, de auto-transformação, ou seja, possui uma *função transcendente* (acepção junguiana), tal como encontramos, por exemplo no célebre poema “Psicografia”, provavelmente, o mais conhecido de toda a obra pessoana e que se aplica inteiramente ao teatro.

CONCLUSÃO

À semelhança de um jogo de descobertas (tipo “Onde pára o Wally?”), as suas considerações de Fernando Pessoa acerca da arte dramática foram encontradas quer em textos perfeitamente identificados como sendo sobre teatro, quer noutros onde indaga sobre crítica de arte, economia ou esoterismo. Uma boa parte das suas considerações estéticas são labirínticas, ramificadas, expandidas, matizadas; tal como as suas obras ficcionais e poéticas – enfim, um pensamento disperso extraordinariamente bem gerido.

Quanto às suas peças teatrais, apesar de terem sido apenas analisadas três, procuramos fazer uma leitura à luz da estética teatral pessoana, o que fez com que as passássemos a ver como objectos cénicos mais dinâmicos, quer através da inclusão de aspectos técnicos, como a cenografia, a luminotécnica, a sonoplastia e outras, quer através de novas leituras das personagens e seus movimentos, “intenções” e voz(es).

No que diz respeito à estética aplicada por Fernando Pessoa ao teatro, na qual defende a imaginação e a arte pela arte em detrimento dos “actos”, ou seja, da actuação objectiva sobre a sociedade, diz-nos que a recuperação do imaginário, da subjectividade e da fantasia já comporta em si uma subversão da experiência quotidiana – se quisermos, revelou o quanto perseguiu os conhecidos Mistérios de Elêusis. Nisto, foi consentâneo com a sua vontade de ser “criador de civilizações”, pois em pleno século XXI podemos afirmar que num tempo onde a arte se integrou perfeitamente no dia-a-dia da civilização, esta representa não uma política conservadora, mas antes uma manifestação de arte comprometida, na medida em que recupera a fantasia e amplia os mecanismos imaginativos.

Como diria Adorno, a arte vale mais que a *práxis*, porque ao separa-se dela renuncia à estúpida falsidade daquilo que é prático.

Talvez num futuro próximo, possamos constatar, tal como desejava Pessoa, a existência de uma arte que não seja mais do que um estímulo para o livre jogo dos sentidos, tal como a música de Mozart ou... as suas quadras populares quase no final da sua vida; talvez nesse futuro, a arte dramática se constitua finalmente como instância da irrealidade, que é como quem diz, instância do sonho (tal como no castelo onde as veladoras “cantam” a fantasia de um marinheiro). A dois anos da sua morte deixou-nos o mote para uma séria reflexão, com a qual encerramos este nosso trabalho por agora:

Quer isto dizer, em suma, que somos ordinariamente injustos para com os nossos contemporâneos. É natural e humano que o sejamos, porque a sua obra, visto que decorre perante nós, nos é visível como pormenores, invisível – ainda que já esteja completa – como conjunto, porque para ela não foi ainda promulgado o decreto régio da Tradição, da qual todos vivemos súbditos, e pela qual sabemos que Shakespeare é grande já antes de o ler, e que Homero é grande sem nunca o podermos ler; porque, enfim, e não olhando já à intromissão de elementos naturais mas extra-críticos como a aversão ou a inveja, vivemos na mesma época que o autor, sofremos as mesmas influências que o autor, somos em certo modo o autor, e assim a nossa crítica mais desinteressada terá sempre os defeitos inevitáveis da autocrítica.

O verificar, porém, que somos extraordinariamente injustos para com os nossos contemporâneos, e que é natural e humano que o sejamos, não quer dizer que não devamos esforçar-nos, quanto em nós caiba, para o não ser. É essa a atitude moral, pois a moral não é mais que uma correcção artificial da natureza. Efectuaremos esse intento se, conhecendo a nossa incompetência para sentirmos as obras de um autor como conjunto, nos dispusermos a considerar cada obra como conjunto e totalidade, como a única do seu autor, como de um autor que não sabemos quem seja. Assim nos aproximaremos de um vago arremedo de justiça.

[...]

Que mais se pode exigir, quer em arte, quer em moral? “O resto é silêncio”,
como Hamlet disse.¹²⁵

Finalizando, consideramos que é possível desenhar-se o princípio da construção de uma teoria estética teatral de Fernando Pessoa, através do *privilegiado caminho* do teatro gnóstico. Como tal, o seu contributo para a encenação contemporânea é de valiosa importância, não só para a encenação de peças suas, como de peças dos seus pares.

¹²⁵ *Id. Ib.*, p. 179; In, “Apêndice”, *António – novela dramática*, de António Botto, publicada em Lisboa em 1933.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Activa

PESSOA, Fernando, *Orpheu*, nº 1, Lisboa, Janeiro-Fevereiro-Março, 1915
-----, *Presença*, nº 5, Coimbra, 4 de Junho de 1927;
-----, *Presença*, nº 48, Coimbra, Julho de 1936;
-----, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, Ática, 1966;
-----, *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Ficção e Teatro*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986;
-----, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986;
-----, *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Textos de intervenção Social e Cultural*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986;
-----, *Páginas sobre Literatura e Estética*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986;
-----, *Textos de intervenção social e cultural – a ficção dos heterónimos*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986;

SOARES, Bernardo, *Livro do desassossego*, 2ª parte, ed. António Quadros, Lisboa, Europa-América, 3ª ed. 1989;
-----, *Livro do desassossego – 1ª parte*, ed. António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1995;

Passiva

APPIA, Adolphe, *Escenografias*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2004;
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*, nº 4, Université Stendhal – Grenoble III, 1992;
BARRENTO, João, *O Fausto na Literatura europeia*, Lisboa, Apaginastantas, 1984;
BATY, Gaston, “O encenador (1994)”, In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996;
BRECHT, Bertolt, “O teatro épico”, In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996;
CAVELL, Stanley, *Must we mean what we say?*, UK, Cambridge University Press, 2002;
COELHO, Eduardo Prado, “Os lugares da experiência”, *As crónicas do Público*, Jornal Público, 11 de Agosto de 2001;

- CRUZ, Duarte Ivo, *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*, Lisboa, ICLP (Biblioteca breve), 1991;
- FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, London/Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1995;
- GUINSBURG, Jacó, *Pirandello – Do teatro no teatro*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1999;
- , *Stanislávski, Meierhold & Cia.*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001;
- JÚDICE, Nuno, *A Era de “Orpheu”*, Lisboa, Teorema, 1986;
- LEMONS, Vera San Payo, “Cartas de tempos sombrios. Cinco formas de escrever a verdade”, in Brecht, Bertolt, *Teatro 4*, Lisboa, Edições Cotovia, 2006;
- LOPES, Teresa Rita, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*, Lisboa, Revista Colóquio de Letras, Ensaio, nº 4, Dez. 1971;
- , *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste (Héritage e Création)*, Paris, ed. Centro Cultural Português da F. Gulbenkian, 1977 ;
- LOPES, Teresa Rita, *Pessoa por conhecer – Roteiro de uma Expedição*, Vol. I, Editorial Estampa, Lisboa, 1990;
- LOURENÇO, Eduardo, “Fausto ou a vertigem ontológica” (Prefácio), In, *Fausto Tragédia subjectiva (Fragmentos)*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Ed. presença, 1988;
- LOURENÇO, Jorge Fazenda, “Para que é preciso um nome?”, In, *Pessoa, Fernando, Poemas escolhidos*, Lisboa, Ulisseia, 1995;
- MAETERLINCK, Maurice, “Menu Propos: Un Théâtre d’Androïdes - 1890”, in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985;
- MARTINS, Fernando Cabral, “Alma”, In, *Colóquio de Letras*, nº 187, Jan. , 1989;
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, “O gesto e não as mãos’. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”, *Colóquio de Letras*, Ensaio, nº 140/141, Abr. 1996;
- MOLER, Lara Biasoli, *Da palavra ao silêncio – o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*, Tese de doutoramento defendida na USP, São Paulo, 2006, inédita;
- MOURÃO-FERREIRA, David, “O Fernando e eu”, in *Cartas de Amor*, Ed. Ática, Lisboa, 1ª ed., 1978;
- PORTO, Carlos, “Pessoa no palco: um teatro improvável”, in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Secção brasileira, Porto, Fund. Eng.º António de Almeida, Vol. I, 1988;
- REBELLO, Luíz Francisco, *O teatro simbolista e modernista – 1890-1939*, Lisboa, ICP, Biblioteca Breve, v. 40, 1ª ed., 1979;
- , “Omnipresença do teatro na obra de Almada Negreiros”, in *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994;
- ROSA, Armando Nascimento, *As máscaras nigromantes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003;
- , *O que é o Teatro Gnóstico – Breve introdução a um conceito dramático*, Lisboa, Revista Verónia, CITEI – Centro de Investigação em Teatro e Cinema, nº 1, 2008;
- TAVANI, Giuseppe, “Il poeta e la finzione - Scritti su Fernando Pessoa”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 107. Lisboa, 24 de Julho de 1984;
- VASQUES, Eugénia, *Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003;

WAGNER, Richard, “A obra de arte do futuro (fragmentos)”, In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

---artigos electrónicos

VASQUES, Eugénia, *A crise realista: a desmaterialização do Teatro e a responsabilidade do espectador – um século à procura da Abstracção, da Imaterialidade e do Espectador responsável*. Publicada no sítio electrónico “Triplov”: http://triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Escola-Espectador/index.html.

--- outros

BORGES, Jorge Luís, *El Hacedor*, Emece Editores, Buenos Aires, 7ª ed., 1971;

WILDE, Oscar, *Salomé – drama em um acto*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.