



Casa
Fernando
Pessoa

CONGRESSO INTERNACIONAL

FERNANDO PESSOA

2017



9 FEV

Quinta-feira

9H30

Recepção aos participantes

10H - 10H30

Abertura

Guilherme d'Oliveira Martins

Administrador da Fundação Calouste Gulbenkian

Clara Riso

Directora da Casa Fernando Pessoa

Joana Gomes Cardoso

Presidente do Conselho de Administração da EGEAC

Catarina Vaz Pinto

Vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa

10H30 - 11H45

Mesa de discussão:

Eu, Fernando Pessoa

António Feijó — Richard Zenith

O que significa a palavra «eu» pronunciada por Fernando Pessoa? Que implicações tem este «eu» na sua obra, ortónima e heterónima? Será a obra marcada por um cunho pessoal ou impessoal? Esta mesa procura responder a estas e a outras questões, proporcionando uma conversa entre três dos críticos que mais têm contribuído para uma clarificação desta problemática fundamental dos Estudos Pessoaanos.

MODERADOR · PEDRO SEPÚLVEDA

12H - 13H15

Pessoa político

Manuela Parreira da Silva

Fernando Pessoa e António Mora:
polémica em tempo de guerra

Madalena Lobo Antunes

Bernardo Soares Subalterno: Pessoa para além
de Marx

Anna M. Klobucka

Pessoa arquiteto da Literatura de Sodoma:
uma reavaliação

MODERADOR · ABEL BARROS BAPTISTA

Pausa Almoço

14H30 - 15H30

Pessoa filósofo

Onésimo Teotónio Almeida

Fernando Pessoa e a razão em alguns
textos inéditos

Bernard McGuirk

Pessoa (e Derrida) sob rasura

MODERADOR · PAULO BORGES

15H45 - 17H

Pessoa cosmopolita

Oswaldo Manuel Silvestre

Um imperialismo de poetas ou um imperialismo
de gramáticos?

Caio Gagliardi

Sujeitos à deriva: identidade e alteridade
em Soares, Aguilulfo e Zelig

Bartholomew Ryan

Aplicando *nonregionalism* e *indefiniteness*
of soul de Pessoa ao cosmopolitismo radical
e à pluralidade da raça

MODERADORA · RITA PATRÍCIO

17H - 17H15

Pausa Café

17H15 - 18H30

Pessoa livre

Ana Maria Freitas

Matar o rei – reacção ou revolução

Pablo Javier Pérez López

O Pessoa Anarquista

Rui Sousa

Algumas Ideias sobre a Liberdade Libertina
do «Homem Superior» Pessoaano

MODERADOR · ANTÓNIO FEIJÓ

10 FEV

Sexta-feira

10H - 11H15

Mesa de discussão: Contemporâneos de Pessoa

Helder Macedo

Devido à enorme presença de Fernando Pessoa na paisagem literária portuguesa, os seus contemporâneos são, por vezes, injustamente esquecidos. Esta mesa incidirá sobretudo na obra de Manuel Teixeira-Gomes e Camilo Pessanha, com referências ainda a outros escritores, portugueses e estrangeiros, cuja importância merece ser assinalada fora da sombra de Pessoa.

MODERADOR · FERNANDO PINTO DO AMARAL

11H15 - 11H30

Pausa Café

11H30 - 12H45

Pessoa nos outros

Paulo Borges

Vazio, interlúdio e entresser. A metamorfose de Fernando Pessoa em Maria Gabriela Llansol

Dalila Milheiro

Fernando Pessoa pela voz de Ana Hatherly

MODERADOR · FERNANDO MARTINHO

Pausa Almoço

14H15 - 15H30

Pessoa e arquivo

Manuel Portela

Atos de Escrita no Livro do Desassossego

Rita Catania Marrone

Os «livros ocultos» da biblioteca particular de Fernando Pessoa

Pedro Sepúlveda

Pessoa Digital: projetos e publicações

MODERADOR · RICHARD ZENITH

15H45 - 17H

Pessoa classicista

Antonio Cardiello

Um destino chamado *Athena*

Jorge Uribe

«Seguro assento na columna firme»? Fluxo e contracção no nascimento de Ricardo Reis entre os papéis pessoanos

Nuno Amado

Ricardo Reis e o jovem que perdeu

MODERADORA · MANUELA PARREIRA DA SILVA

17H - 17H15

Pausa Café

17H15 - 18H30

Mesa de discussão: Fernando Pessoa ou o labirinto do espaço interior

Eduardo Lourenço — José Gil

Eduardo Lourenço e José Gil, autores de uma produção científica e literária vastíssima nas últimas décadas, são uma referência imprescindível para diferentes gerações de leitores e investigadores académicos. Esta mesa visa «revisitar» o enorme contributo das suas obras para os Estudos Pessoaanos, através de um profícuo diálogo entre os dois exegetas.

MODERADOR · ANTONIO CARDIELLO

11 FEV

Sábado

10H - 11H15

Pessoa entre culturas

João Dionísio

Pessoa bilingue

Patrick Quillier

«... ouvir bem os sons que nascem.»

Antoine Bonnet, Pedro Amaral e Xavier Dayer à escuta de Pessoa

Antonio Sáez Delgado

A receção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos quarenta: entre o âmbito estético e o ideológico

MODERADOR · JOSÉ BLANCO

11H15 - 11H30

Pausa Café

11H30 - 12H45

Pessoa crítico

Rita Patrício

Intenções: algumas questões críticas

Marisa Mourinha

A utilidade do inútil: o papel da literatura na vida e na obra de Fernando Pessoa

Victor K. Mendes

A crítica da heteronormatividade na relação heterossexual em Fernando Pessoa

MODERADORA · MARIANA GRAY DE CASTRO

Pausa Almoço

14H15 - 15H30

Pessoa dramático

Kenneth David Jackson

Desassossegos Marítimos em Fernando Pessoa

Flávio Rodrigo Penteado

Ideias teatrais de Fernando Pessoa

Mariana Gray de Castro

Shakespeare, Pessoa e a invenção dos heterónimos

MODERADOR · BERNARD MCGUIRK

15H45 - 17H

Imagens de Pessoa

Humberto Brito

Poemas vs. Fotografias

Bruno Fontes

Os filmes de Fernando Pessoa: escrita, cinema e cânone

MODERADORA · ANNA M. KLOBUCKA

17H - 17H15

Pausa Café

17H15 - 18H30

Mesa de discussão: História dos Congressos Pessoaanos

Arnaldo Saraiva — José Blanco

Desde o final da década de 1970 que investigadores se reúnem em encontros científicos, em Portugal e em universidades estrangeiras, para debater questões que se mostraram centrais para o desenvolvimento dos Estudos Pessoaanos. Nesta mesa iremos recuperar esse histórico e debater o papel actual destes encontros internacionais, através do testemunho de quem neles participou e os acompanhou desde o início.

MODERADORA · CLARA RISO

18H30 - 19H

Encerramento

Clara Riso

Mariana Gray de Castro

Ideias Teatrais de Fernando Pessoa

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade de São Paulo

Nesta comunicação propõe-se a discussão de algumas ideias teatrais de Fernando Pessoa. Sabe-se que o autor fazia questão de sublinhar a «substância dramática» de seus escritos, relacionando tal característica, com frequência, à heteronímia. No entanto, qual seria sua concepção de «drama»? Embora seja possível afirmar que se encontra formulada em textos dispersos, como que em estado latente, tal noção está longe de ser estável. Assim, será focalizado aqui apenas um texto, aliás bastante conhecido, no qual o autor busca conceituar o gênero dramático.

Segundo alegação do próprio Pessoa, este extenso ensaio, que nunca chegou a concluir, foi motivado por uma peça escrita por um contemporâneo seu. Trata-se da peça *Octávio*, de Vitoriano Braga. Não obstante tenha conquistado relativo reconhecimento em vida, o dramaturgo deve a este texto teórico de Pessoa boa parte das menções que se têm feito ao seu nome, em vista da forma laudatória com que ali se evoca seu drama:

notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem, [...] corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática. (PESSOA, 1973, p. 94-95)

Existem diferentes versões do ensaio de Pessoa. Além da clássica edição de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind (PESSOA, 1973), depois retomada por António Quadros (PESSOA, 1986), outras duas foram propostas mais recentemente: uma por Carla Gago (2013), nos anexos de sua tese de doutorado, e a outra por Pauly Elen Bothe (PESSOA, 2013). Se faço referência a questões editoriais é porque o texto apresenta algumas dificuldades de datação já discutidas em detalhe por Jorge Uribe (2014, pp. 11-12) e que não cabe desenvolver aqui. Ainda assim, é necessário atentarmos para a possibilidade de a redação do texto abranger ao menos duas épocas distintas, situáveis entre 1916, ano em que *Octávio* subiu ao palco do Teatro Nacional D. Maria II, e 1927, quando a peça foi editada em livro. Tal hipótese implica reconhecer que durante algum tempo Pessoa teve na mira a obra de Vitoriano Braga. É útil, portanto, nos determos em aspectos deste ensaio e também da peça em torno da qual se estrutura.

Embora parta de uma designação ampla, referente a «drama» enquanto gênero, o autor do ensaio esclarece não ter por objetivo a redação de um tratado de natureza mais exaustiva, passível de abarcar todas as espécies dramáticas, mas sim de um estudo que focalize o que ele chama de «modalidade representativa», cujo interesse se sustenta na realidade em si mesma, uma vez que «procura apresentar a acção de tal modo que pareça real, que dê illusão de ser vida» (PESSOA,

2013, p. 65). Trata-se, claro está, de uma concepção bastante alinhada aos princípios do naturalismo ou do realismo social, visando aos costumes de uma época, seja para espelhá-los ou satirizá-los.

Como se sabe, a estética naturalista se desenvolveu no último quarto do século XIX, em meio à voga positivista e cientificista, e se norteava pelo princípio de que aquilo que se coloca em cena é não uma forma estilizada da realidade, mas sim a própria realidade em si mesma, como que isenta de mediações, algo que se percebe claramente na formulação a seguir: «quanto à fábula, [...] que pareça, na verdade, ser, não fábula, senão vida» (PESSOA, 1986, p. 72). Ora, para atingir tal objetivo, a dramaturgia naturalista levou às últimas consequências a metáfora do «belo animal» empregada por Aristóteles em sua *Poética*. Ali, o filósofo assegura na comparação a um animal o rigoroso encadeamento lógico que deve nortear a construção da fábula, por meio do qual a tragédia efetiva a mimese de uma ação completa, governada pela sequência começo-meio-fim. Esta metáfora, pois, se estabeleceu como um dos paradigmas da estética do Ocidente, alimentando uma concepção organicista da peça teatral, na fronteira do fisiologismo.

O conceito de drama formulado por Pessoa em seu estudo, portanto, ao evocar a organicidade da obra, pressupõe a associação com a biologia e as ciências positivas, largamente referidas ao longo dos fragmentos que compõem o ensaio. Mas será essa aproximação, construída em torno do drama *Octávio*, apenas pretexto para que o autor desenvolva o assunto na direção que mais lhe interessa?

Estudiosos do teatro como Luiz Francisco Rebello (1994) e Duarte Ivo Cruz (BRAGA, 1999) já destacaram a modernidade do texto de Vitoriano Braga, não obstante algumas características formais que o inscrevem no quadro estrutural do naturalismo. Efetivamente, desenvolve-se ali um elemento erótico pouco frequente na dramaturgia portuguesa de então, evidenciado sobretudo na construção do personagem que dá título à peça, Octávio, oscilante «entre o estado de impotência sexual e uma homossexualidade não claramente assumida» (*ibidem*, p. 15).

De fato, tudo leva a crer que a crueza do assunto tenha sido decisiva para que a peça somasse apenas seis representações. Isso porque, uma vez levada ao palco, a peça explicitaria cenicamente o homossexualismo do protagonista, que as réplicas no texto dissimulam por meio de numerosos eufemismos, como por exemplo «mau rapaz» (*ibid.*, p. 116), «homem muito fora do vulgar» (*ibid.*, p. 138), de «feitio pouco natural na intimidade» (*ibid.*, p. 139), entre outros.

O tópico do homossexualismo é desenvolvido por meio da inserção em temática mais ampla – o casamento por conveniência –, o que se nota já nos primeiros lances do primeiro ato. Ali, enquanto se desenrola uma festa no jardim da mansão de seus pais, marqueses, um enfadado Octávio, compositor e pianista cujo tipo remete ao de um *dandy*, encontra refúgio na companhia de seu amigo e confidente Gil. Nesse primeiro diálogo, projeta-se a tensão afetiva e sexual entre os dois personagens, que dará o tom de outras relações no decorrer da ação. Quando os marqueses entram em cena, acompanhados pelos pais da jovem Graça, fica explícito o comum desejo de unirem seus filhos. Por meio de um par de réplicas trocadas pelos pais da moça, subentende-se que eles estão arruinados, daí o interesse deles no casamento da filha com o rico Octávio.

A situação se confirma no princípio do segundo ato. Ali, transcorridos oito meses desde o casamento, Graça revela a Rodrigo, seu amante e antigo pretendente, estar grávida dele, e essa é a situação que dispara o conflito central da peça, pois ela e Octávio jamais consumaram o matrimônio. Serão infrutíferas suas tentativas de seduzir o marido, que a enxerga como não mais que uma companheira, sem qualquer conotação sexual. Para Octávio, sua esposa Graça se resume a uma amiga a quem solicitar opinião a respeito das melodias que compõe.

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

O sumário de alguns dos eventos da peça pode evidenciar a dimensão algo melodramática do texto, mas não o requinte da elaboração psicológica das personagens e a habilidade em conduzir o encadeamento das situações, aspectos que mais interessaram ao estudo de Pessoa. *Octávio* efetivamente comprova a maestria dramaturgicista de Vitoriano Braga, cujas peças têm por traço distintivo a admirável segurança técnica da estrutura dramática. No entanto, a despeito de suas virtudes, é difícil objetar o quanto a passagem dos anos subtraiu o vigor de suas peças: trata-se de textos que ganham em potência sobretudo ao serem examinados sob a perspectiva da cena portuguesa de então, dominada por tendên-

cias que os mais destacados expoentes do drama moderno europeu já haviam posto de lado. As peças de Vitoriano Braga, então, vacilam ao serem confrontadas com as realizações de outros dramaturgos que também exploraram o tema da sexualidade, tais como Strindberg, Wedekind e Schnitzler.

Parece seguro afirmar que Pessoa via méritos em *Octávio*. São exageradas, claro, suas laudações ao texto, não porque o disponham acima das realizações de seus contemporâneos portugueses, mas sim porque o emparelham às obras de outros dramaturgos modernos europeus. É possível sustentar que algumas das sondagens daquele estudo excedem o âmbito da peça, mas incorreríamos em outro exagero se qualificássemos a peça como simples pretexto para o estudo, na medida em que grande parte das concepções ali expostas se ajustam à matéria dramática de Vitoriano Braga.

Logo se vê que a definição de «drama» proposta por Pessoa neste longo estudo pouco tem a ver com *O Marinheiro* ou com o conhecido fragmento em que busca conceituar o «teatro estático». O caso é que este extenso estudo sobre o drama faz referência, ainda, a um autor russo que viveu na mesma época, Nicolas Evreinoff. Seria a obra deste dramaturgo mais familiar aos «dramas estáticos» pessoanos? Vejamos:

O limite da preocupação científica na arte [...] é o espantoso acto *O Teatro da Alma*, de Evreinoff, em que a cena é o «interior da alma humana» e as personagens, designadas por A¹, A² e A³, etc., são as várias subindividualidades componentes desse pseudo-simplex a que se chama o espírito. Mas neste caso o autor fez inteligência de mais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das inovações literárias e artísticas modernas, não à arte mas às curiosidades da inteligência [...] (PESSOA, 1973, p. 93-94)

Conforme podemos observar, Pessoa critica duramente o texto por considerá-lo muito «científico» e pouco «artístico». Ora, para que possamos entender o que está em jogo nesta afirmação, é proveitoso reunirmos mais informações a respeito do dramaturgo russo e de sua peça.

No início do século XX, Nicolas Evreinoff era celebrado como um dos principais expoentes do assim chamado «teatro de vanguarda». A tradutora inglesa de algumas das peças dele, inclusive, chega a dizer que, em comparação com *The Theatre of the Soul*, as peças de Tchekhov pareceriam «sweet lemonade (indubitably made of real lemons) after one has drunk a little of Evreinof's strong essential life» (EVREINOFF, 1915, p. 7). A pergunta é: o texto do dramaturgo russo sustenta essa afirmação de superioridade?

Parece-me que não. É verdade que a peça tem uma premissa de fato singular: o estabelecimento da ação no interior da mente humana, propondo a tripartição de um *self* em três figuras, motivo que logo remete a *O Marinheiro* de Pessoa. Só que, à parte isso, o Evreinoff de *The Theatre of the Soul* se revela um dramaturgo bastante convencional. Quando lemos a peça, logo percebemos que ele não faz nenhum esforço para contornar elementos facilmente associáveis ao melodrama ou ao teatro de *boulevard*, práticas combatidas pela atitude vanguardista que Evreinoff reclamou para si em alguns textos teóricos. Tentemos ver isso um pouco mais de perto.

A rubrica inicial da peça anuncia que a ação transcorre «in the soul in the period of half a second» (*ibidem*, p. 13). Tal ação, porém, é antecipada por um prólogo que se desenrola no palco com as cortinas ainda abaixadas, quando um Professor, aparelhado com lousa e giz, explica à plateia o que veremos em cena: o embate entre diferentes componentes da psique humana, de modo que H1 simboliza a Razão, H2 a Emoção e H3 o Corpo Físico. O Professor encerra sua exposição inicial fazendo um alerta: ainda que um indivíduo não seja governado exclusivamente pela razão, é preciso que esta prevaleça, sob pena de suceder um desastre.

Após a saída do Professor, levantam-se as cortinas e se inicia a ação de fato, em torno do confronto entre H1, que apela à razão, e H2, que apela à emoção, pelo controle das ações do ser humano que as abriga. Durante todo o tempo, H3, designada como entidade física e que, portanto, ilustra o aspecto exterior do sujeito que as figuras em cena compõem, permanece ao fundo, em estado de torpor, despertando apenas no desfecho, quando cabe a ela uma única fala.

O modo como os eventos são conduzidos, no entanto, destoa da ressalva feita por Pessoa em seu estudo, de que «o autor fez inteligência de mais e arte de menos». A fragilidade estética do texto resulta não do excesso de «cientificismo», mas sim de seu apoio em formas dramáticas desgastadas. De fato, por trás de uma superfície provocativa, revela-se uma estrutura bastante previsível – e muito distante, portanto, de configurar um ato «espantoso». Trata-se de uma dramaturgia erguida sobre uma série de elementos melodramáticos: personagens planas, chapadas, divididas em boas e más; réplicas que, em geral, sofrem de tamanho exagero que beiram a paródia; enredo amoroso que resulta em traição e catástrofe, entre outros.

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

O que temos nessa peça, em síntese, é um descompasso entre aquilo que nos é prometido – ou seja: um questionamento profundo da forma dramática, por meio da aproximação com a ciência – e aquilo que nos é entregue: um texto dramático que, à parte a excentricidade da forma, termina por seguir os princípios básicos de um drama mais convencional. Também este *The Theatre of the Soul*, portanto, guarda poucas semelhanças com a teoria e prática dramática de Pessoa, ao contrário do que induz a breve descrição que ele faz em seu estudo sobre o gênero dramático.

Na realidade, as ideias teatrais que Pessoa mobiliza em seus «dramas estáticos» pouco se assemelham àquelas cultivadas por seus contemporâneos em Portugal. Sabemos que aquela modalidade teatral remonta ao Simbolismo, em geral, e a Maeterlinck, em particular. Mas o caso é que o «drama estático» reúne atributos que remontam também à tradição de língua inglesa, como nos «dramas líricos» de Shelley e Yeats, por exemplo. É preciso reconhecer que uma peça como *O Marinheiro* pareceria extravagante apenas se comparada com a dramaturgia portuguesa da época, uma vez que, se pensarmos na recusa à ação das peças de Tchekhov, na fragmentação do teatro futurista ou ainda nos dramas de estação de Strindberg, o teatro estático se revela muito menos deslocado. A análise de tais aspectos, porém, exigiria de nós uma nova comunicação.

Referências bibliográficas

BRAGA, Vitoriano. *Teatro Completo*: com peças inéditas. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: IN-CM, 1999.

EVREINOF, Nikolai. *The Theatre of the Soul*. Translated by Marie Potapenko and Christopher St. John. London: Hendersons, 1915. Exemplar disponível para consulta na Casa Fernando Pessoa, cota 8-179.

GAGO, Carla. *Drama em Pessoa: de modelos estético-normativos a um espaço utópico. Contextualização histórico-crítica de uma poética modernista*. Zurique: Romanisches Seminar da Philosophische Fakultät da Universität Zürich, 2013. Tese de doutorado.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. 2ª ed, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.

----- . *Páginas sobre Literatura e Estética*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1986.

----- . *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Elen Bothe. Lisboa: IN-CM, 2013.

REBELLO. *Fragments de uma Dramaturgia*. Lisboa: IN-CM, 1994.

URIBE, Jorge Alberto. *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. Tese de doutorado.