PESSOA E NELSON: PROPOSIÇÕES DO DRAMA MODERNO EM PORTUGAL E NO BRASIL

PESSOA AND NELSON: PROPOSITIONS OF MODERN DRAMA IN PORTUGAL AND BRAZIL

Elen de Medeiros[1]

Flávio Rodrigo Penteado[2]

RESUMO: Para pensar as relações entre o drama moderno em Portugal e no Brasil, Fernando Pessoa e Nelson Rodrigues se projetam como nomes centrais do questionamento da forma dramática convencional. Assim, propomo-nos a compreender de que maneira, cada qual com sua proposta estética, os autores possibilitaram a composição de uma forma dramática aberta, repensando o teatro na modernidade. Para tanto, partimos de teorias sobre o drama — Szondi (2011) e Sarrazac (2012) —, na medida em que encontramos nessas formulações elementos para reflexão das obras aqui estudadas.

Palavras-Chave: drama moderno; Fernando Pessoa; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT: In order to think the relationship between modern drama in Portugal and Brazil, Fernando Pessoa and Nelson Rodrigues are central names questioning the conventional dramaturgical form. Thus, we propose to understand how, each with its aesthetic proposal, the authors allowed the composition of an open dramatic solution, rethinking theater in modernity. For this, we start from theories about the drama — Szondi (2011) and Sarrazac (2012) — since we find in these formulations elements for thought of the works studied here.

Keywords: modern drama; Fernando Pessoa; Nelson Rodrigues.

POR UMA TRAJETÓRIA (IN)COMUM: MODERNIDADE DRAMÁTICA

Em comparação à conjuntura histórico-teatral do Brasil, a portuguesa é ampla e repleta de matizes. Em Portugal, desde que o teatro adquiriu independência face a ocasiões festivas nas ruas ou na corte — momento que, por convenção, se costuma associar ao teatro de Gil Vicente, no início do século XVI —, praticamente não houve escritor que tenha deixado de se lançar ao gênero dramático. Assim, de Luís de Camões a Fernando Pessoa, passando por Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, o teatro naquele país se

1 Professora Adjunta de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. Desenvolve pesquisas sobre o drama moderno no Brasil e Nelson Rodrigues. E-mail: medeiros.elen@gmail.com

2 Doutorando em Literatura Portuguesa na USP, sob orientação do Prof. Dr. Caio Gagliardi, com pesquisa sobre a obra dramatúrgica de Fernando Pesssoa. E-mail: flaviorodrigo.pc@hotmail.com

desenvolveu seguindo variadas linhas de força, que não é propósito deste artigo discutir em detalhe. Importa sublinhar, porém, o instante em que a dramaturgia portuguesa se esforça por contornar as heranças melodramáticas ultrarromânticas, na virada do século XIX para o XX, quando se verificam sucessivas tentativas de renovação da linguagem cênica, como os dramas de matriz simbolista de D. João da Câmara, autor de *O pântano* (1894) e *Meia-noite* (1900) ou aqueles de Eugénio de Castro, que, além de *Belkiss* (1894), também enveredou por textos de inspiração neoclássica, como *O anel de Polícrates* (1907).

Apesar de ter, obviamente, uma trajetória muito menor, desde suas primeiras manifestações o Brasil manteve estreita relação com a Europa, a princípio via Portugal, e posteriormente também via França. Os dois países, com maior destaque que outros, foram fundamentais para a vinda de companhias e formatos teatrais, que ficaram vigentes e estabeleceram aqui um percurso tortuoso de peças, gêneros e influências para a constituição de um teatro nacional. Com os olhos sempre atentos ao que se passava nas terras de além-mar, o teatro brasileiro se (trans)formou à medida que desembarcavam novidades, tendo os moldes europeus como parâmetro para compor seu repertório teatral. Não nos cabe aqui discutir todo esse percurso, que perdurou no século XIX e se manteve até início do século XX, mas destacamos esse vínculo, nascente do teatro brasileiro, justamente para colocar em destaque o processo de modernização — ocorrido na Europa no período finissecular — com suas respectivas especificidades, marcando um descompasso de ideias e formas com o que ocorreu no Brasil.

Nesse contexto, dois nomes são cruciais para pensar as propostas de modernização em ambos os países: se em Portugal Fernando Pessoa desenhou no início do século uma dramaturgia à luz do que ocorria no restante da Europa, tal como Maeterlinck na França e Tchékhov na Rússia, no Brasil ainda ficamos alguns anos sem pisar em terra firme, oscilantes entre escolhas equivocadas com vistas ao que acontecia na Europa e a teatralidade exuberante do teatro ligeiro. Apenas anos mais tarde, com propostas mais contundentes, como a dramaturgia de Oswald de Andrade e de Nelson Rodrigues, houve efetivamente uma abertura formal do drama.

Em ambos os países, podemos observar esse lento proceder do drama moderno, mas também é preciso notar os diferentes caminhos trilhados para chegar à efetiva modernização dos palcos, especialmente em suas proposições estéticas. Apesar de no Brasil termos tido respingos da proposta do *drama estático* maeterlinckiano, inclusive contemporâneas à dramaturgia escrita por Fernando Pessoa, é preciso destacar que tais propostas tiveram pouco ou quase nenhuma interferência na conjuntura teatral brasileira.

FERNANDO PESSOA, *O MARINHEIRO* E SEU TEATRO DO ÊXTASE

Fernando Pessoa é um dos nomes centrais da literatura moderna do Ocidente. Não se contestam, no presente, a radicalidade e o vigor de seu projeto estético, seja em vista do fenômeno da heteronímia, cuja manifestação mais conhecida se dá no âmbito da poesia, seja em vista do caráter permanentemente aberto e mutante de sua obra, do qual a prosa em fragmentos do *Livro do desassossego* constitui ilustração contundente.

O que, ainda hoje, permanece pouco divulgado é seu papel como um dos principais renovadores da forma dramatúrgica em língua portuguesa.

Embora tenha feito apenas uma incursão no gênero — o "drama estático em um quadro" *O marinheiro*, veiculado no número de estreia da revista *Orpheu*, durante o primeiro trimestre de 1915 —, o escritor projetou uma extensa obra teatral, de que dão testemunho algumas dezenas de dramas inacabados presentes em seu arquivo, patrimônio da Biblioteca Nacional de Portugal. Se é lícito afirmar que, por estarem inconclusos, tais textos não bastam para conferir-lhe lugar de prestígio na dramaturgia ocidental, tampouco parece adequado desconsiderar que aquela peça reúne qualidades suficientes para fazer de seu autor muito mais do que um "dramaturgo falhado", conforme o juízo de não poucos críticos que se ocuparam desta parcela menos conhecida de sua obra.

Na fortuna crítica de *O marinheiro*, convencionou-se aproximá-lo ao drama simbolista, particularmente aquele imaginado e produzido por Maurice Maeterlinck. De fato, o termo "drama estático", presente no subtítulo da peça, remonta às teorizações que este propôs em "Le tragique quotidien" (1896), no qual associa a expressão "teatro estático" às tragédias de Ésquilo, realçando a imobilidade subjacente a estas peças, passível de ser identificada também em textos dramáticos de Sófocles e no *Hamlet* de Shakespeare (MAETERLINCK, 1945, p. 126-8).

O autor belga argumenta que, não obstante uma intriga sustente o desenvolvimento daquelas peças, o que lhes determinaria o alcance dramático era a capacidade de destacar "a existência duma alma em si mesma, no meio duma imensidade sempre ativa" (MAETERLINCK, op. cit., p. 121). Não se tratava de trazer para o palco momentos excepcionais ou violentos da existência, senão que de focalizar, simplesmente, a existência, sem quaisquer atributos. Assim é que a personagem Hamlet lhe agradava mais do que Otelo, visto que, estando ambas às voltas com eventos motivados pela desmesura de paixões (num caso, a vingança; noutro, o ciúme), o príncipe da Dinamarca por vezes se deixa levar pela atitude contemplativa e reflexiva diante da vida. De acordo com Maeterlinck, então, o sujeito atinge as fibras mais profundas da existência não quando se atira aos punhais, mas sim quando se entrega a instantes de repouso.

Frequentemente aponta-se para o fato de que a coexistência entre ação e imobilidade nas peças a que este dramaturgo recorre em suas teorizações nos leva ao caráter paradoxal da própria definição "drama estático", pois, em grego, como se sabe, a palavra "drama" significa "ação". Todavia, como bem observou Peter Szondi (2011, p. 61), uma vez que, na perspectiva estética daquele autor, importava sublinhar o que havia de trágico na existência cotidiana, mesmo a noção de "drama" tem seu estatuto em parte modificado: ao contrário do que sucedia nas tragédias da Antiguidade Clássica, em que o herói via-se obrigado a defrontar o destino, nos primeiros dramas de Maeterlinck é focalizada a impotência do Homem diante deste, inevitável e incontornável: a morte. Reduzida a ação ao mínimo, não é esta quem se coloca no centro desses dramas, mas sim a situação. Desta forma, o diálogo deixa de mover uma ação e passa a comentá-la.

Verifica-se, ali, um expresso desvio da tradição dramática, na medida em que se opera um questionamento profundo do princípio fundamental do drama clássico: esvaziando a ação, a representação dialógica não mais se dá no sentido de troca de informações, antes servindo de comentário à situação posta em cena. Não estamos muito

distantes, pois, da forma como Fernando Pessoa concebeu a questão, em manuscrito cuja data provável situa-se em 1914:

> Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras (postadas) não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem propriamente enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a acção nem a proposta e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações através [...]. Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia meramente de alma, sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 2006, p. 31)

Subintitulado "drama estático em um quadro", *O marinheiro* insere-se no âmbito desta espécie de teatro pensada por Pessoa. Conforme indica Claudia Fischer (2012, p. 9), a expressão confunde-se, em diversas listas de obras dramáticas no espólio do escritor, com a denominação "Teatro d'êxtase", projeto do qual a peça publicada em *Orpheu* seria apenas a primeira de muitas.

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

Quanto ao *Hamlet*, tal qualificação é mais discutível, embora tenha sido fator crucial para que se tornasse referência indispensável ao imaginário simbolista. Mallarmé, por exemplo, tem a peça em alta conta não apenas por considerá-la "um ponto culminante do teatro", mas também porque a julga ser, "na obra de Shakespeare, transitória entre a velha ação múltipla e o Monólogo ou o drama com o Si, futuro" (MALLARMÉ, 2010, p. 151). Esse entendimento do texto pressupõe que os solilóquios do protagonista sejam abstraídos da trama, da intriga, o que está na base do imediato seguimento do trecho em questão, no qual se concebe o "herói" como alheio a seus "comparsas": "ele passeia, não mais, lendo no livro de si mesmo, elevado e vivo Signo".

Nos textos que Mallarmé escreveu em torno de tópicos dramático-teatrais, é frequente que desenvolva não reflexões a propósito do teatro que vigorava, mas sim que, no tom e sintaxe familiares a seus demais textos de criação, poéticos ou em prosa, elabore arquétipos para a apreensão deste, ou seja, determinados critérios que visem a juízo amplo acerca da arte dramática. Algo semelhante ocorre com Maeterlinck: a ideia de que Hamlet se nega a agir, entregando-se à contemplação, diz muito mais a respeito dos anseios estéticos do dramaturgo belga – aceitos por seus pares – do que sobre a obra de Shakespeare. De fato, o conceito de que tal personagem representaria a recusa da ação dramática, refreando o encadear de situações, configura antes uma descrição ideal da peça do que uma interpretação baseada em seus meios de funcionamento. Basta considerarmos, por exemplo, o estatuto do protagonista: uma personagem que leva adiante uma série de recursos para, primeiro, expor a culpa do atual rei na morte do antecessor, e, depois, para consumar a vingança em honra do assassinado, contornando obstáculos que a dado momento inclusive tomam a forma de piratas, dificilmente se pode caracterizar como incapaz de agir, tampouco como símbolo de estancamento da ação em uma peça alicerçada no princípio da progressão dramática.

A despeito desses fatores, Maeterlinck conceitua não apenas *Hamlet*, mas também *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth* e *Antonio e Cleópatra*, como "grandes poemas da humanidade" que, destituídos de atributos "cênicos", não deveriam ser levados ao palco, onde perdem força em virtude da presença física do ator, esse "usurpador de nossos sonhos" (apud Lopes, 1985, p. 5).[3] Teresa Rita Lopes, todavia, assinala que a atitude simbolista a favor da leitura em detrimento da encenação não se restringia aos adeptos daquela corrente, ao citar o exemplo do crítico teatral Bernard-Kakler em relação a uma montagem do *Doutor Fausto* de Marlowe, em 1892: "Uma tal obra, atualmente, produz muito mais efeito na leitura que na representação; e esta é igualmente nossa opinião quanto aos dramas de Shakespeare"; adiante, o crítico ainda acrescenta que a desvantagem de acompanhar *Macbeth* em cena é que as personagens se restringem às proporções que lhes são dadas pelos atores (op. cit., p. 5).

Também na esfera de língua inglesa, igualmente familiar a Pessoa, há toda uma tradição de autores que, como Coleridge, julgavam Shakespeare muito precioso para a vulgaridade do teatro e optavam por fruir suas peças apenas por intermédio do livro (PUCHNER, 2002, p. 66). Esse é um pressuposto partilhado pelo escritor português, que preza a "deteatrização" da obra shakespeariana[4].

De fato, as recusas à encenação, em geral, bem como o repúdio à presença física do ator, em particular, participam de um amplo conjunto de manifestações que se tornam mais frequentes no decorrer do século XIX. Em francês, *théâtre dans un fauteil*, ou seja, "teatro numa poltrona", é a expressão consagrada para desginar o fenômeno no âmbito dramatúrgico, extraída da obra de Musset (*Spectacle dans un fauteuil*, de 1832), e à qual recorre Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 22); por sua vez, Martin Puchner (op. cit., pp. 57-116) emprega o termo *closet drama*, habitual no universo de língua inglesa, que se poderia traduzir por "drama de gabinete".[5]

Trata-se, em ambos, de assimilar peças que visem menos ao palco do que ao livro, deliberadamente posicionadas na contramão dos parâmetros cênicos hegemônicos em dado período. Ryngaert dá como exemplo dessa categoria de textos, aos quais se costuma tachar de "irrepresentáveis", aqueles de larga extensão, estrutura complexa e por vezes não linear, com número abundante de personagens, repetidas trocas de cenário ou escritas em "estilo poético", fazendo notar, entretanto, que essas obras, "nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes" (RYNGAERT, op. cit., p. 23).

A extensa análise a que Puchner se lança esmiúça as raízes desse aparente paradoxo: de matriz questionadora, os textos de tal espécie repudiam determinada forma de pensar e fazer o teatro, mas não abrem mão da teatralidade, ponto importante para a abordagem do "teatro d'êxtase" pessoano e que, por isso, merece nossa atenção.

3 A respeito desse tópico, também cf. Moller, 2006, pp. 94-7.

4 Pessoa emprega o termo em carta a Jaime Cortesão, datada de 22 janeiro de 1913: "O terceiro parece-me que o encontro em Shakespeare, onde, por exemplo no caso das várias edições do *Hamlet*, nas constantes alterações, claramente estudadas e cautas, que, ao mesmo tempo que mais e mais deteatrizam (*sic*) a obra, mais a tornam *ligada*, e *una*." (Pessoa, 1999, p. 76-7).

5 Outras expressões para designar essa espécie de texto são *Lesedrama*, "drama para leitura", e *Buchdrama*, "drama em livro", em alemão, assim como *teatro para leer*, em espanhol. Cf. verbete "Teatro numa poltrona", in Pavis, 2011, pp. 392-3.

Um dos elementos que guiam a leitura de Puchner é a célebre passagem da correspondência de Mallarmé, em referência à sua *Hérodiade*, a princípio concebida como drama teatral e, depois, como poema: "absolutamente cênica, não *possível no teatro*, mas *requerendo o teatro*".[6] Para o estudioso norte-americano, é essa, talvez, a melhor formulação para a resistência ao teatro pelo *closet drama*, um misto de rejeição e dependência que é ilustrado pela "Cena", única parcela do texto publicada pelo autor francês. Ali, há uma sequência de três gestos, pela protagonista, interrompidos tão logo se iniciam, perceptíveis não através de didascálias, mas sim por meio de sua codificação no diálogo; requer-se, assim, o teatro físico de gestos e corpos tocáveis, mas apenas para rejeitá-los (PUCHNER, op. cit., p. 60). Saliente-se que, em *O marinheiro*, Pessoa emprega recurso semelhante, ao cifrar na fala da Segunda Veladora a suspensão de um gesto que suas companheiras ameaçam principiar: "Contemos contos umas às outras… […] Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes… *Não, não vos levanteis.* Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho…" (PESSOA, 2010, p. 54; grifo nosso). Das sentenças que compõem o período, aliás, a única que se fecha com ponto final ao invés de reticências é precisamente aquela em destaque, o que lhe confere menos caráter sugestivo do que assertivo.

Puchner, por outro lado, não se limita a textos como esse de Mallarmé, que resistem à representação cênica ao minimizarem a ação, abordando, também, obras cuja exuberância conduzem a ação teatral a tamanho extremo que excedem os limites do teatro precisamente por serem demasiado teatrais. É esse o caso do capítulo dramático do *Ulysses* de Joyce, "Circe", em que o irlandês introduz livremente grande número de personagens sem ter preocupação alguma com suas entradas e saídas de cena, bem como prescreve súbitas mudanças de roupa e cenário que dificilmente poderiam obter efetivação técnica no palco (PUCHNER, op. cit., pp. 87-88; 99).

As realizações dramáticas de Pessoa, seus esforços em "deteatrizar" o drama, se aproximam mais das de Mallarmé do que desta de Joyce, está claro, mas o exemplo é importante para que não nos deixemos pautar por juízos desabonadores em vista de textos que não se adequem a determinadas convenções do que deve constituir uma peça de teatro. Além disso, o pressuposto comum a ambos — a recusa ao ilusionismo cênico — é também o que interessa ao autor português, em cujas peças já não se questiona tanto a capacidade de o teatro espelhar o real, mas sim o próprio estatuto deste.

Antes de prosseguirmos em direção a uma sucinta análise de *O marinheiro*, é oportuno acentuar que tais ideias pouco se assemelham àquelas cultivadas pelos contemporâneos de Pessoa em Portugal. Não foge à regra sequer um dramaturgo admirado por ele, como é o caso de Vitoriano Braga, cujo drama *Octávio* serviu-lhe de motivação para um estudo inacabado acerca do gênero dramático (Cf.: PESSOA, 2013).

Em texto comemorativo ao centenário de nascimento do autor, Luiz Francisco Rebello salienta que a peça de Braga se afasta de todas as demais estreadas em 1916, não "por obedecer a qualquer propósito de inovação formal — a textura e a linguagem

6 Eis a citação original, em contexto: "Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolutement scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes *œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame." Carta a Henri Cazalis, Junho de 1865 (Mallarmé, 1998, p. 678).*

inscrevem-se ainda no quadro estrutural do naturalismo —, mas pela modernidade do seu tema, de facto infrequente na dramaturgia portuguesa de então" (REBELLO, 1994, p. 182). O mesmo aspecto é destacado por Duarte Ivo Cruz, que enxerga na construção do protagonista, oscilante "entre o estado de impotência sexual e uma homossexualidade não claramente assumida", bem como nos contornos de Graça, a principal personagem feminina, carregados pela sexualidade reprimida que decorre em adultério, um elemento erótico que particulariza o texto, inclusive entre os outros de autoria do dramaturgo (CRUZ, 1983, p. 15). De fato, tudo leva a crer que a crueza do assunto tenha sido decisiva para que a peça somasse apenas seis representações, decerto por explicitar cenicamente o homossexualismo do protagonista, que as réplicas dissimulam através de numerosos eufemismos: "mau rapaz" (BRAGA, 1999, p. 116); "excentricidade" ou "desequilíbrio" (op. cit., p. 117); "homem muito fora do vulgar" (op. cit., p. 138); "feitio pouco natural na intimidade" (op. cit., p. 139), entre outros.

Em vista do que desenvolvemos até agora, no entanto, é possível sustentar que o "drama estático" pessoano só parecerá extravagante se situada exclusivamente em relação à dramaturgia portuguesa da época, na medida em que dialoga com o projeto dramático de outros autores europeus do período, como Tchékhov e Strindberg, para citarmos apenas dois exemplos.

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

Com o fim de tornar mais evidente a arquitetura dramática desse "drama estático em um quadro", é admissível segmentá-lo em três partes. Na primeira, três "donzelas" em vigília diante de uma quarta, morta, trocam réplicas em que se precipitam especulações de ordem metafísica a respeito da vida, do mundo e do passado; abrem-se questionamentos, mas a dúvida ainda não prevalece: embora a angústia já se faça presente, ainda não as domina, na medida em que buscam na fala, no diálogo que mantêm entre si, o preenchimento dos vazios que as assombram. Nesse início, há, inclusive, um procedimento de construção do diálogo que se repete por, pelo menos, duas vezes: as veladoras falam para preencher o silêncio e ocupar o tempo, embora já pressintam a fala como algo perigoso; quando o assunto, porém, está na iminência de se esgotar, a Primeira Veladora de súbito interpela suas companheiras com uma interrogação: "Se passeássemos?..." (PESSOA, 2010, p. 52); "Quando virá o dia?..." (op. cit., p. 54). Há que se perceber, enfim, que, na primeira parte, o diálogo ainda não é desencontrado: as veladoras realizam comentários que encontram eco na fala das companheiras, fazem perguntas que, não sendo de natureza retórica, são respondidas pelas demais. Esse é um detalhe importante, pois, conforme *avança* esse "drama estático", vão se dissolvendo os feixes que sustentam a comunicação entre as personagens.

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

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

> Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido… Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... (op. cit., p. 65)

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

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

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

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

Sabemos que essa espécie de texto, modernamente referida como rubrica ou indicação cênica, entre os gregos recebia o nome *didaskalia*, correspondendo à ideia

de instrução ou ensinamento. Tratava-se, efetivamente, de diretrizes que tinham em vista a representação do texto dramático, transmitidas aos atores pelos poetas. A natureza desses direcionamentos situados à margem da fala das personagens varia pouco: anotam-se as entradas e saídas de personagens, fixam-se as coordenadas espaço-temporais, detalham-se os cenários etc. Seu emprego atinge, pois, tanto o nível da representação cênica quanto o dos eventos ficcionais, aproximando-se do papel da descrição no gênero narrativo. No final do século XIX, inclusive, durante a voga naturalista, esta última função atendeu a graus de precisão e sutileza até então incomuns, com respeito à interioridade da personagem e à ambiência da cena.

Mais do que fornecer as informações necessárias para que o texto seja levado ao palco, portanto, a didascália preocupa-se em esclarecer a situação; aquela citada acima, entretanto, introduz um paradoxo: a indicação de quatro tochas aos *cantos* difunde a ideia de ângulo, lado ou extremidade, familiares a figuras geométricas como o quadrado e o retângulo, mas não à forma circular, caracterizada pela harmonia em relação a um número infinito de eixos de simetria.

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

Também a opção por certas formas impessoais ("Do quarto *vê-se* que é circular"; "dando para onde só *se vê*" — ênfases minhas) mascara uma ambiguidade: quem vê? A pergunta não soa despropositada quando atentamos a outro detalhe da descrição espacial, dirigido a "quem imagina o quarto": quem imagina, o leitor ou o autor? Se pensarmos que a peça se propõe mais à leitura do que à representação cênica, o interesse recai sobre o primeiro elemento; todavia, também o segundo pode sobressair, na medida em que o texto de Pessoa trabalha no limite da ideia de "imaginação" como sinônimo de "criação", contestando a distinção entre fabricante e fabricado ao admitir a corporificação de produtos do imaginário (o marinheiro sonhado pelas veladoras sonha uma realidade que desestabiliza o plano em que estas se situam).

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

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

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

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

Vê-se, aqui, mais uma vez a presença do "como que" em oração de cunho objetivo. Pode-se apostar no raiar do dia, afinal? Não há garantia alguma disso. E quanto ao "vago carro", refere-se a um veículo distante (o que estaria em desacordo com a indicação anterior, "Não muito longe") ou vazio e, por consequência, inexistente? Também as poucas reações emotivas encriptadas nas falas das veladoras transmitem tal insegurança ao leitor: "SEGUNDA — [...] Sinto que me ardem os olhos de eu ter pensado em chorar... || PRIMEIRA — Chorastes, com efeito, minha irmã. || SEGUNDA – Talvez... Não importa... [...]" (op. cit., p. 68-9).

No "teatro d'êxtase" pessoano, portanto, a vertigem não é apenas temática, mas estrutural: o embaralhamento infecta inclusive as rubricas e, por consequência, as falas das personagens. Semelhante distinção entre o que pertence ao tema e o que diz respeito à estrutura é também indispensável para compreender a forma como a monotonia se comporta em *O marinheiro*. Por um lado, o próprio dramaturgo se encarregou de fornecer munição a quem desejasse acusar o texto de maçante, ao publicar, sob o nome de Álvaro de Campos, um hoje célebre poema intitulado "A Fernando Pessoa", em que a criatura se dirige ao criador e aponta para o que ali há de tedioso, de tal modo que mesmo "os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos" (Pessoa, 2002, p. 135); por outro, a sugestão de que o drama constituiria um falatório sem fim — "[...] *Porque estamos nós falando ainda?* || Ora isso mesmo é que eu ia || Perguntar a essas senhoras..." (op. cit., p. 135) – não apenas vacila mediante a observação atenta da mecânica da peça, como também é repelida pelo seguinte apontamento, sem datação ou assinatura:

> Beginning very simply the drama rises gradually to a terrible pitch of terror and doubt, which grow and grow, till they absorb in themselves the three speakers's souls and the atmosphere of the room and the very power the day has to begin. || The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ev(e)r seen. A leaden pall falls over on when they have no which to speak, nor any reason for speaking.[7] (PESSOA, 1969, p. 788)

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

7 Eis a tradução de José Augusto Seabra: "Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de terror e de dúvida, até que estes absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim da peça contém o mais sutil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer uma às outras nem mais nenhuma razão para falar." (Seabra, 1982, p. 31).

perspectiva do sonho e as veladoras questionam se "não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?..." (PESSOA, 2010, p. 69). A partir dessa altura, que o biógrafo francês refere como a metade final da peça, o desenrolar dos eventos atende à estrutura de um "suspense metafísico", comparável, ainda segundo o biográfo francês, à dinâmica dos romances policiais que Pessoa gostava de ler (BRÉCHON, 1999, p. 178).

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

Outros elementos cuja repetição provoca efeito parecido são as menções ao frio (possível alusão à morte, que ronda as veladoras não apenas na forma do cadáver, mas também de uma entidade invisível que pressentem transitar entre elas); ao despertar do ser ou seres de cuja presença desconfiam; ao silêncio que, por vezes, ameaça se corporificar e conceder materialidade à presença de um intruso, que as veladoras chegam a referir como "quinta pessoa", a quem atribuem a faculdade de controlar suas ações e discursos; à suspeita, por outro lado, em relação à fala, cujo perigo as leva a privilegiarem o silêncio outras vezes temido.

Nota-se que, não obstante Pessoa procure escapar às principais convenções do gênero dramático, ao desestabilizar categorias tradicionais como as de ação, diálogo, enredo e personagem, permanece intacta a essência do drama, ao menos tal como concebida pelo dramaturgo e teatrólogo Martin Esslin: "a criação do interesse e do suspense (em seu sentido mais lato) está por trás de toda construção dramática" (ESSLIN, 1978, p. 47). O mesmo autor considera, logo adiante, ser necessário haver "constante variação de andamentos e ritmos", sob pena de "provocar o tédio e a sonolência" (op. cit., p. 47), precisamente a espécie de efeito que o astuto criador de *O marinheiro* fez incidir sobre seu heterônimo mais exaltado e que, por vezes, foi reproduzida, de forma equivocada, por tantos críticos que se ocuparam desta peça, não prestando atenção a aspectos que até aqui temos procurado realçar.

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

Cumpre notar o componente tautológico desta ideia tradicional de ação, tomada como sinônimo de "atos" ou "fatos". Conforme esclarece Patrice Pavis, tal definição não dá conta do que os compõe, sendo necessário demonstrar como se organizam no texto dramatúrgico ou no palco: "A ação se produz desde que um dos actantes tome

a iniciativa de uma mudança de posição dentro da configuração actancial, alterando assim o equilíbrio de forças do drama" (PAVIS, op. cit., p. 3). No caso de *O marinheiro*, pode-se localizar tal iniciativa na altura em que a Segunda Veladora narra a história do personagem-título. A sequência imediata da argumentação também nos parece ajustável à estrutura desta peça: "A ação é, portanto, o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação" (op. cit., p. 3). Sem desconsiderar a ação interior, introjetada nas personagens, as quais, como no teatro de Beckett, contentam-se em substituir toda ação visível por uma história de sua enunciação ou de sua dificuldade em se comunicar, o teatrólogo francês descreve-a como ascendente até a crise e sua resolução na catástrofe.

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

MODERNIDADE PELA VIA TRÁGICA EM NELSON RODRIGUES

Para poder pensar o teatro moderno no Brasil, são muitas as problemáticas que se impõem, sejam elas de caráter histórico, teórico ou estético. Não podemos deixar de observar que a nossa história teatral é tributária de uma origem europeia, em um constante estado de conflito, buscando observar o que se produzia no além-mar e também não fugindo às necessidades conterrâneas, o que gerou certa tensão nas produções nacionais.

Em se tratando da ordem teórico-estética, aquela que mais nos interessa, Nelson Rodrigues talvez tenha sido o autor de maior fôlego questionador na primeira metade do século XX. Evidente que não se pode negligenciar a ironia avassaladora de Oswald de Andrade na sua trilogia, escrita na década de 1930, *O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*. Mas em se tratando de um teatro que chegou ao palco e por meio dele potencializou uma alteração do *status quo* cênico, cujo projeto dramatúrgico se construiu enquanto forma híbrida e aberta, Nelson Rodrigues se consolidou como principal nome ao longo de seus quarenta anos de trajetória, entre muitas polêmicas e celeumas teatrais.

Antes de tudo, interessa aqui expor alguns parâmetros para pensar a forma dramática moderna na dramaturgia de Nelson Rodrigues, na medida em que o jogo proposto pelo autor se coloca enquanto posicionamento de questionamento a um certo formato dramático: de um lado, uma certa trajetória de teatro ligeiro, cuja máquina incidia sobretudo na figura de um ator-empresário e na estrutura musicada das peças; de outro, uma forma dramática fechada das comédias de costumes, organizada pela chamada Geração Trianon, que ficou vigente no teatro de então por cerca de quinze anos. Assim, talvez possamos compreender o processo de modernização do drama brasileiro a partir de um esgarçamento das formas dramáticas, expandindo as

possibilidades de construção do drama, em uma "precipitação das escritas dramáticas para a *forma mais livre* (que não é ausência de forma). O teatro, o drama forçando suas próprias fronteiras, levado para fora de si mesmo, transbordando de si mesmo para sair da pele desse 'belo animal', na qual, desde as origens, quiseram encerrá-lo" (SARRAZAC, 2012, p. 32).

No drama rodriguiano, isso acontecerá especialmente a partir da forma trágica, do questionamento de suas limitações circunscritas a um período específico da história do teatro ocidental, da subversão de seus recursos e a aproximação disso com as particularidades da cultura brasileira. Ou seja, é a partir da proposta de uma dramaturgia trágica, voltando-se para a singularidade nacional e em confronto com o paradigma teatral, que Nelson Rodrigues proporá, incialmente, seu projeto estético moderno. Ao conferir às suas peças um certo sentido trágico, aliado ao uso de recursos da tragédia — que, adiante, veremos sua subversão —, o dramaturgo comporá peças marcadamente modernas na medida em que projetam à cena um perfil estético claro e consciente, ressaltando sua teatralidade e potência cênica. Ao todo, o autor escreveu dezessete peças, ao longo de quase quarenta anos de produção, e que foram num primeiro momento elevadas ao patamar de genialidade, e sem seguida foram rechaçadas pela crítica por serem consideradas "torpes".

Em seu texto *Teatro desagradável,* publicado originalmente no primeiro número da revista *Dionysos*, em outubro de 1949, Nelson Rodrigues descreve seu percurso de dramaturgo até então, que já contava com quase uma década, apontando suas escolhas dramáticas. Neste texto, ele se defende das acusações sofridas a partir da escrita de *Álbum de família*, de que suas peças não poderiam ser consideradas tragédias, seja pelo acúmulo de incestos ou pela linguagem pouco nobre. O que se destaca, em um primeiro momento, é a clareza do autor quanto a suas escolhas para a construção da tragédia mítica projetada: a torpeza das personagens e os monstros, como a crítica afirmava então, podem ser utilizados a fim de conferir poeticidade ao drama:

> Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epilépticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2004, p. 278)

É curiosa a defesa estética que faz de seu teatro, alinhando-o a duas características principais: a teatralidade e a tragicidade. Se ele sai em defesa de um conjunto de obras em específico, o texto se tornou um esboço do projeto estético desenvolvido pelo autor ao longo de sua trajetória dramatúrgica.

Senhora dos afogados, que não foi incluída pelo autor no debate promovido neste texto, faz parte do conjunto das *peças míticas*, compreendido assim por Sábato Magaldi na compilação do teatro completo pelo caráter mítico inerente à composição dramática e pelo "mergulho na inconsciência primitiva do homem" (MAGALDI, 1981, p. 14). O conjunto, do qual fazem parte também *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Doroteia*, para além das referências míticas, em se tratando de sua proposição estética, possui semelhanças por uma composição estética trágica moderna, o que vai configurar a partir disso uma certa noção de *drama moderno*.

Angela Leite Lopes (1993) defende o caráter moderno das peças rodriguianas a partir da apropriação que ele faz dos recursos clássicos, não pensando tais peças como tragédias no sentido clássico (acadêmico, nos termos da autora), mas na medida em que transportam aos textos um certo sentido trágico: "o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização por parte do autor desses clichês da tragédia", o que em sua conclusão significa que o dramaturgo escreve "uma obra teatral moderna que tem 'o poder de criar a vida e não imitá-la.'". (p. 98)

Se tomamos como ponto de partida as inúmeras referências às tragédias gregas na dramaturgia de Nelson Rodrigues é por compreender, diferente de Lopes, que o autor se propõe a compor textos cuja poética seja compatível com uma construção trágica *e* moderna. Desse modo, entende-se aqui que algumas de suas obras, *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, mais especificamente, são exemplos de um projeto estético pautado na formulação de tragédia moderna, que assume contornos bastante específicos e que compreende em si mesma o hibridismo próprio do século XX.

Algumas leituras críticas, especialmente a introdução de Sábato Magaldi, reconhecem elementos semelhantes entre este conjunto dramático rodriguiano e as tragédias clássicas, mais especificamente de *Édipo rei* e de *Agamêmnon*. De que modo, portanto, Nelson Rodrigues se apropria desses recursos a fim de elaborar sua própria tragédia, ao mesmo tempo em que, no seio da composição dramatúrgica, esta absorção configura uma abertura à estrutura paradigmática do drama nacional? Em que medida a obra rodriguiana extrapola certa noção de drama, e de teatro consequentemente, a fim de propor outra conjuntura?

Não se pode, no entanto, acreditar que os usos de referências das tragédias sejam indiscriminados, como se o autor se propusesse a recompor a tragédia grega tal qual, fato que soaria ingênuo diante de um dramaturgo irônico como Nelson Rodrigues. Flora Sussekind (1977), que também reconheceu neste teatro aproximações com o grego, destaca os deslocamentos das funções habituais de determinados recursos: seja a linguagem tradicional, as máximas, a moral sexual, conceitos ou temas básicos da dramaturgia ocidental: "O que Nelson procura é justamente deslocar as 'ideias fixas' que mantêm os lugares privilegiados ou não ou os papeis de atividade ou passividade." (p. 39) A esses deslocamentos, desarticulações, Sussekind alia um jogo proposto pelo dramaturgo, apontando para o *fundo falso* que existe em seu teatro. É nesse sentido, então, que devemos observar as retomadas de elementos da tragédia grega, contando que existe nisso certo deslocamento de funções e que evidenciam um fundo falso teatral.

Em um primeiro momento, há de se destacar a presença de um sentido trágico imanente à dramaturgia rodriguiana. O sentimento trágico da vida é uma constante na obra de Nelson Rodrigues, praticamente incontestável, embora não se possa afirmar isso sobre a noção de tragédia. "Seu teatro [...] certamente guarda características trágicas reconhecíveis com facilidade, com um ar de inexorabilidade no destino das personagens [...]", afirma Luís Augusto Fischer (2001, p. 87). Em seu romance *Minha Vida,* assinado pelo pseudônimo Suzana Flag, para tomar um exemplo, o autor descreve a vida como "feia, vil e trágica". De uma forma ou de outra, é essa a maneira como a vida é retratada na obra rodriguiana, seja no teatro, nos romances, nos contos ou nas crônicas. Essa feiúra e vileza da vida, portanto, ajudará a compor parte do sentido trágico constante em sua obra.

A ideia rodriguiana de trágico pode ser vista sob várias perspectivas; especialmente no teatro, é possível abordá-la pelo viés popular e corriqueiro e também pela noção filosófica de conflito. Isso porque há, em seus textos, a noção de desastre pessoal e urbano (um suicídio, um acidente, um assassinato — atos trágicos que evidenciam uma vida feia) e a noção de conflito entre duas forças (entre o pessoal e o coletivo, entre o homem e a sociedade, entre dois seres privados – conflitos trágicos que denotam a torpeza do homem e da sociedade). Essas duas tendências se unem quando uma leva à outra: é a partir da noção filosófica que há o trágico quotidiano representado. Assim, é por meio do conflito entre pai e filho, entre o homem e as regras morais impostas, entre o desejo pessoal e o dever social que as personagens rodriguianas atingem tal estado de tensão que causa um desfecho de derrocada.

Essa referência a certa tragicidade da vida na obra de Nelson Rodrigues está alinhada às temáticas modernas que enfocam os conflitos vividos pelo homem. Exemplo disso é o estudo desenvolvido por Eudinyr Fraga, que estabelece relações entre o teatro rodriguiano e a estética expressionista. Na introdução de seu livro, para explicar as tendências do movimento vanguardista (ainda em sua primeira fase), ele elenca características que ilustram bem isso a que me refiro, do conflito imanente à literatura rodriguiana:

> A temática do conflito, colocada em situações limites, levada às últimas consequências e caminhando decididamente para a ilustração de um tema arquetípico, é lugar comum nessa dramaturgia [a expressionista], sobretudo na fase inicial. Decorre do contraponto violento entre valores estabelecidos: o velho e o novo, a natureza e a civilização, o homem e a máquina, as solicitações do sexo e do espírito. Envolve antagonismos entre pai – ou mãe – e filhos (fundamental), entre os sexos e, naturalmente, todos os dramas decorrentes: incesto, violência física, chegando ao assassinato e suicídio, crueldade deliberada, sadismo, masoquismo, sempre como formas disfarçadas de reajustar humilhações e repressões sociais hipócritas (o mal-estar da civilização). Na verdade, o tema fundamental é o choque entre a autoridade constituída (pai/mãe/marido/amante/professor/policial/pessoas mais velhas) e aqueles que seriam as vítimas injustiçadas dessas convenções (chamemo-las assim) do poder. (FRAGA, 1998, p. 35)

Em relação às peças aqui tratadas, *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, a potência desse sentido se alia ao fato de elas tratarem de um universo de clausura, de completo isolamento das famílias protagonistas. Jonas e Misael, imersos naquele meio, são patriarcas e figuras centralizadoras de uma determinada ordem (moral, sexual) entre eles. "Os componentes do núcleo familiar dos Drummond têm muito em comum com o clã de *Álbum de família*. Misael é uma réplica de Jonas, herdeiro de uma tradição de trezentos anos" (MAGALDI, 1981, p. 44). A presença deles impõe um conflito nas relações entre os membros da família, já que são o centro daquele mundo representado. Parte-se desse conflito imediato, portanto, para verificar a desestruturação do poder compreendido ao patriarca, rompendo com a ordem estabelecida: "No teatro de Nelson Rodrigues, o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada". (SUSSEKIND, 1977, p. 13)

Em *Álbum de família* é Jonas o chefe da família; em *Senhora dos afogados*, Misael Drummond. Líderes como são, surgem em cena inicialmente como figuras superiores,

marcadas pela grandeza (patriarcal, regional e limitada), à espreita da configuração de um herói trágico grego. A exemplo de Édipo, Jonas e Misael são homens responsáveis pela organização social, mas ao longo da peça, ambos veem seu poder patriarcal esmorecer diante de fatos que os atormentam. Essa proposta de "herói", tal qual acontece nessas peças, deixa antever a proposta de subversão nesse teatro: enquanto heróis, as personagens não se sustentam, e em pouco tempo apresentam-se desmascarados, enfraquecidos diante de quaisquer obstáculos que se imponham ao pleno uso do poder.

"Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (*numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam de nascer de nós!" (Rodrigues, 1981, p. 102) A frase, dita por Edmundo à sua mãe, Senhorinha, pode bem resumir o universo de isolamento a que estão destinadas as famílias das peças aqui em questão: como num microcosmo, ali são representadas as forças avassaladoras do homem primitivo, que carrega seus desejos, tensões, anseios, repressões e onde se resume o poder centralizador dos patriarcas.

Em *Senhora dos afogados*, Misael é um juiz aspirante a ministro que ao retornar ao lar reconhece a morte de uma das filhas, Clarinha, afogada no mar. Moema, agora, é a única filha viva que, ao lado da mãe, D. Eduarda, e da Avó, irá acompanhar os últimos passos do clã. O Noivo, figura misteriosa, é o responsável pela destruição do poder de Misael, revela-se como o filho de uma prostituta morta há dezenove anos, e filho do juiz; ele projeta às mulheres da família a vingança pela morte da mãe. Pouco a pouco, a estrutura familiar dos Drummond começa a ruir, apontando para suas fragilidades enquanto estrutura social, e são evidenciados os tormentos intrínsecos à vivência em comum. Para a composição do texto, Nelson elabora esta tragédia a partir de referenciais do trágico e do cômico, projetando-os em um jogo ambivalente que estabelece conflitos irreconciliáveis.

Os detalhes grotescos e cômicos, que se passam especialmente nas cenas do cais do porto, são os responsáveis pelos momentos risíveis da peça e perturbam uma ordem "pura" da tragédia. Embora eles ajudem a romper com a continuidade dos momentos de tensão, não a anulam: "o riso provocado não consegue desanuviar a tensão; ao contrário, aumenta-a, atingindo até um nível de horror, pois estabelece o contraponto entre o que se é e o que parece ser". (FRAGA, 1998, p. 78) Tais elementos são também, em uma proposta de ambivalência de sentidos, fundadores da estética trágica rodriguiana.

Misael surge, inicialmente, como superior e, eventualmente, profético e místico: ele é apresentado como um juiz que está prestes a ser nomeado ministro – representação de um suposto poder político e econômico. Por outro lado, é visto com adoração por sua filha Moema, dando-lhe certo aspecto divino. Ao entrar em cena pela primeira vez, é descrito, nas rubricas, da seguinte forma: "Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba intensa e negra, nas faces profundas". (RODRIGUES, 1981, p. 274) Quando sua força é posta em questão, sua autoridade é questionada e seu poder patriarcal é destruído, o que o faz deixar de ser o centro familiar. Aos poucos, à medida que Misael perde seu poder, acontece a derrocada não apenas dele, mas de todos os membros da família Drummond.

Se *Senhora dos afogados* é composta, aparentemente, em uma estrutura fechada, da tragédia, é interessante observar aqui as subversões dos elementos genéricos, especialmente através do recurso da ironia. Nelson Rodrigues constrói um protagonista, aqui, que perde não apenas a força política ou patriarcal, mas também a mítica se degrada pouco a pouco, apresentando a face de um falso herói. Seu perfil surge pouco a pouco pelas didascálias, que indicam um homem fraco, cansado e derrotado: "Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico."/ "(*cansado e já sem excitação*)"/ "(*subjugado*)"; "(*acobardado*)". De um lado, há uma descrição por parte dos Vizinhos/ coro preocupada em caracterizar um sujeito superior, heroico; de outro, a aparição da personagem já se apresenta como uma imagem que pouco se sustenta enquanto tal, cada vez mais fragilizada pelas forças que se impõem contra os Drummond. Ou seja, existe de imediato um conflito acerca das imagens projetadas.

A exemplo do herói tradicional, o patriarca deixa-se levar pelo *destino* que lhe rouba a existência digna. E, tanto quanto o herói aristotélico, ele precisa confrontar o que lhe arrebata: o Noivo revela-se filho da prostituta assassinada e de Misael. Na cena, que é aparentemente o momento da *anagnorísis*, o reconhecimento da tragédia clássica, ocorre também um momento de grande tensão na peça, a partir da qual os fatos caminharão para seu desfecho:

> Misael (*retardatário*) — Nunca mais me chame de Ministro... Não vou ser Ministro... Depois do banquete, não! (*muda de tom*) Esse homem disse que eu tinha visto sua mãe, mas eu?
>
> Noivo (*exaltado*) — O senhor!
>
> Misael (*recuando*) — Eu, não é possível... Não pode ser...
>
> (*O Noivo e Misael estão agora face a face; Misael, pouco a pouco, vai-se deixando dominar por uma cólera obtusa.*)
>
> [...]
>
> Misael (*avançando para o Noivo*) — Essa mulher que eu vi no banquete, que estava defronte de mim — olhando sempre para mim —, essa mulher não pode ser sua mãe.
>
> Noivo — Era minha mãe!
>
> Misael — Essa mulher está morta, morreu há muito tempo...
>
> Noivo (*exultante*) — Minha mãe também está morta, morreu há muito tempo...
>
> [...]
>
> Noivo (*agarrando D. Eduarda pelos ombros*) — Seu marido foi amante de minha mãe... Muito tempo... (*vira-se, para Misael*) Olhe bem para mim. Assim. Bem no fundo dos meus olhos... Ministro...
>
> Misael (*subjugado*) — Não sou Ministro.
>
> Noivo (*enfurecido*) — ... Ministro, reconhece este rosto? Estes olhos? (*passando a mão, com angústia, pelo próprio rosto*) Reconhece a sua carne em mim?
>
> Misael (*acobardado*) — Meu filho morreu.
>
> Noivo — Não. Minha mãe te disse que o filho morrera, porque eu não podia ser um Drummond... Pareço morto? Minha mãe escreveu uma carta na véspera de morrer – escreveu que tu querias matá-la... Confessa agora para mim e para tua mulher... (op. cit., pp. 295-297)

O momento em que o Noivo revela sua identidade para o patriarca dos Drummond é também o momento em que Misael confessa o assassinato da prostituta e aceita seu destino trágico, com a perda de seus poderes perante a família: uma vez assassino, nenhum respeito lhe será devotado. Apesar dessa aparentemente proximidade com o momento do reconhecimento clássico, há de se observar que, nas peças do autor, as personagens agem sem a consciência do que as leva ao fim, invalidando assim o que se espera de uma *anagnorísis*:

> São duas características definidoras do trágico, embora pareça que falta ao universo trágico do dramaturgo algo que é fundamental: a consciência, o reconhecimento, por parte das personagens, dos próprios erros, o que os conduziria a uma reconciliação com a ordem oculta do universo. (FRAGA, op. cit., p. 77)

Essa construção de um herói trágico ou da *anagnorísis*, portanto, passa por um processo estético que absorve elementos comuns à tragédia clássica, mas não se apropria de um sentido profundo inerente ao gênero, na medida em que sua proposta primordial é subvertê-los. O dramaturgo faz uso desses recursos a partir de uma inversão de sua função, e transforma-os diante de uma construção estética mais ampla, que é a do drama propriamente dito. Portanto, é mais interessante observar tais elementos como deturpadores de uma ordem (a ordem do drama fechado, a ordem da tragédia), do que propriamente como modelos de construção dramatúrgica.

Uso semelhante dos elementos estruturais da tragédia encontramos em *Álbum de família.* Isso se dá tanto na composição de Jonas, patriarca, quanto da própria reconfiguração de elementos mais evidentes, como o coro (na voz do *speaker*):

> Nelson procura, também deslocando de seu contexto próprio, ridicularizar a figura do *speaker* de futebol, aquele que procura se impor como uma figura neutra, que "vê" o jogo e o narra como acontece, mas é na verdade um veículo de ideias cristalizadas, tradicionais. (SUSSEKIND, op. cit., p. 11)

O coro, nas tragédias áticas composto como a representação da boa medida, que oferece ao herói conselhos ou antecipa os acontecimentos vindouros, aqui se apresenta como o reverso de sua função ordinária: provocado pelas imagens do álbum de família retratado quadro a quadro, o *speaker* oferece ao público opiniões grosseiras, carregadas do senso comum, e completamente opostas às ações que transcorrem no palco. "O mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família" (Rodrigues, 1981, p. 55). Em *Senhora dos afogados* ocorre semelhante inversão das funções do coro, intercalando os efeitos de suas intervenções entre a ironia e os comentários das ações, na pele dos vizinhos:

> (*Começa o segundo quadro e só estão em cena os vizinhos. Diligentes, dinâmicos, preparam uma câmara-ardente para um defunto que ainda não morreu. Prevêem que a morte entrará, de novo, na casa dos Drummond. Os retratos dos antepassados cresceram neste ato.*)
>
> Vizinho – Depressa! Depressa!
>
> Vizinho – Que foi?
>
> Vizinho – A morte!
>
> Vizinho – Ninguém morreu!
>
> Vizinho – Ninguém morreu, mas vai...

[...]
Vizinho – Clarinha não teve caixão.
Vizinho – Nem lírios acesos!
Vizinho (*retificando*) – Círios.
Vizinhos – Desculpe – círios (Rodrigues, 1981, p. 301)

As peças do dramaturgo podem ser observadas a partir de uma ampla gama de propostas na composição de uma poética, sem se distanciar em demasia de seu objeto de investigação: o homem moderno. Tendo como referência o projeto estético rodriguiano, o ponto de partida é comum aos múltiplos olhares, propiciados pela complexidade desse teatro. Não escapam, ao autor, os conflitos e paradoxos do homem imerso na sociedade, jogando sempre com as contradições aí desenvolvidas. O que Nelson Rodrigues propõe são formas diversas de olhar para o choque que se estabelece entre o *primitivamente humano*, quando se trata de desejos e impulsos, e o *socialmente definido*, especialmente relacionado às regras vigentes nas várias instituições aceitas pela sociedade (casamento, emprego, família etc.).

Para isso, ele se utiliza de inúmeros recursos estéticos na composição de sua dramaturgia – aqui, apontados para a configuração do trágico –, fundando uma estética muito peculiar, que lida com os gêneros e seu rompimento, da mesma forma como traz à tona a discussão acerca do teatro brasileiro moderno e questionador. Ele joga com as convenções teatrais, inverte suas funções e compõe, dramaturgicamente, um teatro de feições diversas, impossível de conferir a ele uma característica única, senão a do questionamento constante. Se há de um lado a apropriação e subversão de referências explícitas dos elementos da tragédia ática, por outro o dramaturgo coloca isso em choque com a representação da baixeza humana, cravada pela arrogância de um patriarcado. É nesse confronto, portanto, que se insere o projeto de tragédia rodriguiana.

O FIM DO "BELO ANIMAL": O EMBARALHAMENTO DAS FORMAS

Habitualmente, os estudiosos do teatro em Portugal vislumbram em *O marinheiro* de Fernando Pessoa menos uma tentativa de modernização da forma dramática do que sintoma da dependência, por certa dramaturgia portuguesa, da herança simbolista que teria sido plenamente superada apenas nas décadas de 1920 e 30, com o amadurecimento da obra teatral de Almada Negreiros – personalidade, aliás, também pertencente à geração de *Orpheu*. Vimos, porém, que embora mantenha no horizonte alguns aspectos daquela corrente estética finissecular, o texto não apenas se insere em uma tradição teatral mais ampla, como também aponta para realizações dramatúrgicas que lhe são posteriores, como é o caso das criações de Samuel Beckett. Agora, à guisa de conclusão, cabe ressaltar que a indeterminação entre sonho e realidade que fundamenta aquele "drama estático em um quadro" se baseia em um dispositivo dramatúrgico bastante tradicional: o recurso à peça dentro da peça.

De fato, ao encapsular sonhos dentro de sonhos, fazendo com que não possamos distinguir o que provém das veladoras ou do marinheiro do título, Pessoa não faz mais do que colocar em funcionamento tal dispositivo dramático, tradicionalmente empregado

com o intuito de tornar verossímil o ato de produção teatral. Obcecado, contudo, pela ideia de emulação, o autor subverte-lhe os propósitos. Se em uma peça como *Hamlet* esta técnica é destinada a disfarçar a construção literária, as convenções e os fios teatrais indispensáveis a qualquer ilusão, no "teatro d'êxtase" pessoano o efeito é inverso: ao invés de recuperar e, na sequência, apagar o processo de produção da ilusão cênica, em *O marinheiro* o recurso de assumir a artificialidade do sistema mira justamente a exibição dos fios que guiam as marionetes; não esconde, antes revela o sujeito que manipula os fios (daí a insistência das veladoras em apontarem para a presença de uma "quinta pessoa" no quarto em que se passa a ação).

Esta tentativa de renovação da linguagem teatral levada a termo por Pessoa, portanto, insere-se na profusa tradição de leituras do mundo como palco e da vida como sonho, a qual encontra não apenas em Shakespeare, mas também em Calderón outro representante de peso. Ao traçar seu próprio caminho como dramaturgo, Pessoa radicaliza tais princípios ao incorporar à forma de condução dramática dados que, nestes autores, se restringiam à diegese: o embaralhamento entre as esferas do imaginário e do real é executado de tal forma que já não podemos afirmar com segurança a qual deles pertencem o sonho da Segunda Veladora (e, no âmbito deste, o do Marinheiro). É sobre tal instabilidade, formalmente apoiada pela pouca nitidez das personagens e pelo travamento do diálogo, o qual, por vezes, parece dissimular um monólogo, bem como pelo emprego sutil do dispositivo da ação, que Fernando Pessoa edifica sua dramaturgia. Assim, ainda que o papel desta para o desenvolvimento do teatro moderno em Portugal não seja costumeiramente acentuado, é preciso reconhecer-lhe o alcance para além da esfera finissecular à qual é por vezes reduzida.

De alguma forma, pode-se aliar esse embaralhamento (das formas, das esferas do imaginário e do real) àquele proposto pelo dramaturgo brasileiro, décadas depois, e por uma proposta estética bastante diversa. Chegaríamos, então, à parábola da obra moderna de Kafka:

> Eu tenho um estranho animal, metade gatinho, metade cordeiro. Herdei-o do meu pai. Mas só se desenvolveu quando eu cresci; antes era mais cordeiro do que gato. Agora tem coisas dos dois. Do gato, tem a cabeça e as garras; do cordeiro, o tamanho e a forma; dos dois, os olhos vacilantes e selvagens, o pelo macio e curto, os movimentos, que tanto podem ser saltos como rastejos (*Apud* Sarrazac, 2002, pp. 53-54)

A composição de drama moderno rodriguiano ocorre em múltiplas direções, embora aqui nos detivemos na formulação de seu projeto estético sobre a tragédia, evidente em *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, e que perpassa toda sua dramaturgia. Em todo caso, o que pode ser observado é que seu ponto de partida é o "tradicional", tanto no que tange à composição dramatúrgica quanto às definições genéricas. Ocorre, em sua obra, uso de elementos consagrados da dramática tradicional, mas que são pouco a pouco colocados em fricção, em confronto, provocando cisões na sua estruturação. De certa forma, podemos compreender que a proposta de composição do drama moderno, em Nelson Rodrigues, se coloca em meio a um jogo ambivalente fundamental, entre o tradicional e a ruptura, entre o trágico e o cômico, entre o estabelecido e o enfrentamento, seja no campo da representação temática, seja na formal. Esse confronto faz parte do desnudamento proposto, como pensou Sussekind (1977, p. 37):

> Nelson faz uso dessas relações [interpessoais], desses mecanismos [de articulação de conceitos] e desses temas [da dramaturgia ocidental] de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procurar encobrir. Desnudando este fundo falso, onde se articulam conceitos, temas e relações, o teatro de Nelson Rodrigues vai obrigar o espectador a duvidar dessas mesmas ideias e da própria imagem construída sobre elas.

Evidente que o teatro brasileiro moderno não se consolidou, após inúmeras tentativas, apenas com um autor. Nelson Rodrigues é um nome de destaque em um projeto que se expandiu entre tantos outros autores que, com suas propostas estéticas particularizadas, auxiliaram na abertura da forma dramática e na efetivação do drama moderno nacional. O que consideramos, aqui, é a proposição do dramaturgo pernambucano circunscrita ao período em que escreveu suas *tragédias*, na década de 1940, quando ainda se observava o teatro feito pela ótica realista, e Nelson explora em especial a teatralidade possível do palco. É dessa forma que ele fugiu aos padrões dramatúrgicos e cênicos, ao se dedicar que houvesse enfim destaque ao fato teatral na construção do texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Vitoriano. **Teatro completo:** com peças inéditas. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro:** uma biografia de Fernando Pessoa. 2. ed. Tradução da edição portuguesa: Maria Abreu e Pedro Tamen. Adaptação para o português do Brasil: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BOTHE, Pauly Elen. (Org.). **Apreciações literárias de Fernando Pessoa.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português.** Lisboa: Guimarães, 1983.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama.** Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'"O Marinheiro" de Fernando Pessoa. **Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos**, Providence, n. 1, pp. 1-69, 2012.

FISCHER, Luís Augusto. Indivíduo contra massa: Nelson Rodrigues trágico. In: INFORMAR ORG. **Filosofia e literatura:** o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRAGA, Eudinyr. Nelson **Rodrigues expressionista.** Cotia, Ateliê, 1998.

GAGLIARDI. Caio. (Org. e intr.). **Teatro do êxtase.** São Paulo: Hedra, 2010.

GALHOZ, Maria Aliete. (Org., intr., notas). **Obra poética [de Fernando Pessoa]**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues trágico, então moderno.** Rio de Janeiro: EdUFRJ/ Tempo Brasileiro, 1993.

LOPES, Teresa Rita Lopes. (Org.). **Poesia:** Álvaro de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MAETERLINCK, Maurice. A tragédia quotidiana. In: INFORMAR ORG. **O tesouro dos humildes.** Tradução: Maria José Sette Ribas. São Paulo: O Pensamento, 1945.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: INFORMAR ORG. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (v. 2.)

MARCHAL, Bertrand. (Org., apres., notas) **Stéphane Mallarmé:** *œuvres completes. Paris: Gallimard, 1998. (v. 1.)*

MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscado no teatro.** Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MOLLER, Lara Biasoli. **Da palavra ao silêncio:** o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. INFORMAR ANO DE DEFESA, NÚMERO DE FOLHAS. Tese. (Doutorado em… INFORMAR): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** 3. ed. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PUCHNER, Martin. **Stage fright:** Modernism, Anti-Theatricality & Drama. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002.

REBELLO, Luiz Francisco. **Fragmentos de uma dramaturgia.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (v. 2.)

____. Teatro desagradável. In: INFORMAR ORG. **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. (v. 1.)

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução A crise do drama. In: INFORMAR ORG. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

____. **O futuro do drama.** Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

SILVA. Manuela Parreira da. (Org., posf., notas). **Correspondência:** 1905-1922. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SUSSSEKIND, Maria Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. CONCURSO NACIONAL DE MONOGRAFIAS, 1. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1850-1950].** 2. ed. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZENITH, Richard. (Org.). [Fernando Pessoa] **Obra essencial.** Lisboa: Assírio & Alvim/ Círculo dos Leitores, 2006. (v. 3.)