

TURISMO INFINITO



TURISMO INFINITO

de **António M. Feijó**
a partir de textos de **Fernando Pessoa**
e três cartas de **Ofélia Queirós**

encenação **Ricardo Pais**
com a colaboração de **Nuno M Cardoso**
dispositivo cénico **Manuel Aires Mateus**
figurinos **Bernardo Monteiro**
desenho de luz **Nuno Meira**
sonoplastia **Francisco Leal**
voz e elocução **João Henriques**

interpretação
João Reis *Álvaro de Campos*
Emília Silvestre *Maria José, Ofélia Queirós*
Pedro Almendra *Fernando Pessoa*
José Eduardo Silva *Bernardo Soares*
Luís Araújo *Alberto Caeiro*

consultoria literária **Fernando Cabral Martins**
aulas de movimento **Né Barros**

improvisações e versões livres de **Rui Massena** (piano), **Bernardo Couto** (guitarra),
Diogo Clemente (viola) dos seguintes temas:
Fado “Foi na Travessa da Palha”, de Frederico de Brito
“Un Soir à Lima”, de Félix Godefroid

A banda sonora inclui ainda temas tratados a partir dos originais:
“Daybreak Express”, de Duke Ellington
“Creole Love Call”, de Bubber Miley/Duke Ellington/Rudy Jackson
“Tánc a Hóban”, de Szarka Tamás
“Pásztornóták Hosszúfurulyán”, música tradicional húngara

Agradecimento especial a **Mário Máximo** (Odivelcultur)
pela cedência da partitura de **“Un Soir à Lima”**

chefia de produção **Maria João Teixeira**, **Maria do Céu Soares** (assistente)
direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**, **Rui Simão** (adjunto)
direcção de montagem **Teresa Grácio**
direcção de cena **Pedro Guimarães**, **Pedro Manana**
luz **Abílio Vinhas**, **João Coelho de Almeida**, **Filipe Pinheiro**, **Nuno Gonçalves**,
Joaquim Madaíl, **João Oliveira**
som **Joel Azevedo**, **António Bica**
maquinaria de cena **Filipe Silva** (chefe), **Joaquim Marques**, **Adélio Pêra**,
Paulo Ferreira, **Jorge Silva**
adereços e guarda-roupa **Elisabete Leão** (coordenação); **Teresa Batista** (assistente);
Patrícia Mota (pesquisa e compra de materiais); **Guilherme Monteiro**, **Dora Pereira**,
Nuno Ferreira (aderecistas); **Celeste Marinho** (mestra-costureira); **Nazaré Fernandes**,
Fátima Roriz, **Virgínia Pereira**, **Lícia Cunha** (costureiras);
Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa)
maquilhagem **Marla Santos**
auxiliar de camarim **Laura Esteves**
fotografia de cena **João Tuna**

produção **TNSJ**

estreia [7Dez07] **TNSJ** (Porto)
duração aproximada [1:30] sem intervalo
classificação etária **Maiores de 12 anos**

Calendário de apresentações

Teatro Nacional São João (Porto)
7 – 16 Dezembro 2007
25 Março – 12 Abril 2008

terça-feira a sábado 21:30 domingo 16:00
(excepto domingo, 9 de Dezembro 19:00)

Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
11 – 26 Janeiro 2008

terça-feira a sábado 21:30 domingo 16:00

Teatro Municipal de Faro
1 Fevereiro 2008

sexta-feira 21:30

Theatro Circo (Braga)
15 Fevereiro 2008

sexta-feira 21:30

Teatro Aveirense (Aveiro)
22 Fevereiro 2008

sexta-feira 21:30

La Comédie de Reims (França)
29+30 Abril 2008

terça e quarta-feira 21:30

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Instituto Camões
LightSet – Comércio e Aluguer de Material de Iluminação
Ivo C. Faro

edição **Centro de Edições do TNSJ**
coordenação **Pedro Sobrado**
design gráfico **João Faria**, **João Guedes**
fotografia **João Tuna**, **Maria José Palla**
(retrato **Fernando Cabral Martins**)
impressão **LiderGraf**, **Artes Gráficas SA**

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo: VIAJO. (Por um lapso da tecla das maiúsculas, saiu-me sem que eu quisesse essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar.) Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro, segui, em planície, de um para outro lugar.

FERNANDO PESSOA

Excerto de Carta a Adolfo Casais Monteiro (20 de Janeiro de 1935).

Teatro

Agora que, decretados E.P.E., nos sobrecarregam os trâmites da sua lenta instalação, tenho que agradecer aos Exmos. Srs. Governantes da Cultura e das Finanças, e ao nosso Exmo. Público, a confiança expressa em me permitirem assumir o encargo conjunto de Presidente do Conselho de Administração e Director Artístico.

A nova lei abre caminho a esta hipótese e considera implicitamente o segundo cargo como atribuível a um artista residente. Aquilo que explicitamente sempre fui – gestor porque Encenador residente – continuo assim a ser e estou grato.

Em nenhum momento dos anos vividos pelas Direcções que encabecei se pôs em dúvida ter sido o TNSJ um projecto com capacidade de sobrevivência, e o primeiro Nacional a poder considerar-se de referência no Portugal democrático.

Repete-se agora, a propósito destes novos modelos de gestão, que os artistas não são amigos desta honorífica disciplina, o que aliás só prolonga o estafado chavão de serem os artistas *inimigos dos números* (como se fosse preciso mais do que honestidade para gerir financiamentos a fundo perdido!). A palavra “gestão” parece assim ter uma nova alvorada, tornada numa espécie de paraíso de acesso vedado à própria Arte, que é afinal o objecto principal do Serviço Público. Dir-se-ia que a economia do projecto artístico se pode secundarizar na definição da forma de gerência das nossas Casas. O trabalho desta Casa, agora finalmente agilizado, prova exactamente o contrário. E isso foi reconhecido.

Sem as equipas de directores que estiveram comigo aqui, eu teria sido capaz de muito menos. Mas a Direcção foi sempre apenas a equipa de topo nesta Casa, nestas Casas. O grau de maturação de todos teve sempre como horizonte a implicação total nos espectáculos que produzimos e na nobilitação daqueles que acolhemos nas nossas actividades.

No fundo, da bilheteira à porta dos artistas, somos todos *técnico-artísticos*. Talvez por isso nunca nos *desculpámos* com a escassez progressiva de meios ao longo destes anos nem com o aumento de responsabilidades que nos foram atribuindo.

Na hora em que emprestamos a nossa voz a um dos maiores poetas do séc. XX (ele próprio, pasme-se, um teórico da gestão), deixemos a pequena contabilidade a quem vai de férias à cultura.

O nosso Turismo continua Infinito.

Bem-vindos.

RICARDO PAIS



Sinopse

A cena figura uma mente particular, a de Fernando Pessoa. Sendo-nos dado o privilégio de estar presentes, ouvimos e vemos uma sucessão de vozes e personagens, organizada em blocos de textos.

UM PRIMEIRO BLOCO pertence a Bernardo Soares e a Álvaro de Campos. Guarda-livros na Rua dos Douradores em Lisboa, Soares é Pessoa por defeito, um ininterrupto devaneio; Campos, engenheiro naval, é Pessoa por excesso, a exuberância que este não se permitiu ter (e também um censor selvagem de si mesmo e dos outros).

Segue-se uma transição com a carta da corcundinha ao serralheiro, em que a autora descreve a sós um tipo particular de pobreza.

NO SEGUNDO LONGO BLOCO os autores são Álvaro de Campos e “Fernando Pessoa”. Os textos descrevem experiências divididas (no caso de “Pessoa”, aqui na sua fase dita “interseccionista”, duas experiências diferentes cruzam-se no mesmo texto, uma paisagem e um porto de mar, por exemplo; no caso de Campos, perfilam-se poemas sobre viagens e sobre a experiência cindida do viajante).

Uma transição liga autobiografia e criação poética. A correspondência Pessoa/Ofélia Queirós exemplifica-a.

O TERCEIRO BLOCO exhibe o resultado sádico dos impasses descritos nos textos anteriores, bem como diversas tentativas de os reparar. Esse esforço de reparação parece ineficaz, pois muitas vezes redundando numa contracção sentimental do sujeito.

O EPÍLOGO introduz Alberto Caeiro, em quem Pessoa via a resolução olímpica dessas tensões interiores insanáveis. Esta resolução é, todavia, momentânea, sendo, de facto, um epitáfio. •

Carta de Fernando Pessoa

Caixa Postal 147,
Lisboa, 13 de Janeiro de 1935

Meu prezado Camarada:

Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente. Antes de, propriamente, começar, quero pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia. Acabou-se-me o decente, é domingo, e não posso arranjar outro. Mas mais vale, creio, o mau papel que o adiamento.

Em primeiro lugar, quero dizer-lhe que nunca eu veria “outras razões” em qualquer coisa que escrevesse, discordando, a meu respeito. Sou um dos poucos poetas portugueses que não decretou a sua própria infalibilidade, nem toma qualquer crítica, que se lhe faça, como um acto de lesa-divindade. Além disso, quaisquer que sejam os meus defeitos mentais, é nula em mim a tendência para a mania da perseguição. À parte isso, conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe – Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque não sei estrelar ovos. Não se preocupe, pois, em qualquer ocasião, com o que tenha de dizer a meu respeito. Não procuro caves nos andares nobres.

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com um livro da natureza de *Mensagem*. Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas. E essas coisas, pela mesma natureza do livro, a *Mensagem* não as inclui.

Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto, incitaram-me a que o publicasse: acedi. Nem o fiz, devo dizer, com os olhos postos no prémio possível do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior. O meu livro estava pronto em Setembro, e eu julgava, até, que não poderia concorrer ao prémio, pois ignorava que o prazo para a entrega dos livros, que primitivamente fora até ao fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares prontos da *Mensagem*, fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri.

Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do género de *Mensagem* figurava em número um. Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande – um livro de umas 350 páginas –, englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele-mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.

Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com a publicação de *Mensagem*. Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. Precisamente porque esta faceta – em certo modo secundária – da minha personalidade não tinha nunca sido suficientemente manifestada nas minhas colaborações em revistas (excepto no caso do “Mar Português”, parte deste mesmo

livro) – precisamente por isso convinha que ela aparecesse, e que aparecesse agora. Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.

(Interrompo. Não estou doído nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.)

Respondo agora directamente às suas três perguntas: (1) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) génese dos meus heterónimos, e (3) ocultismo.

Feita, nas condições que lhe indiquei, a publicação da *Mensagem*, que é uma manifestação unilateral, tenciono prosseguir da seguinte maneira. Estou agora completando uma versão inteiramente remodelada do *Banqueiro Anarquista*; essa deve estar pronta em breve e conto, desde que esteja pronta, publicá-la imediatamente. Se assim fizer, traduzo imediatamente esse escrito para inglês, e vou ver se o posso publicar em Inglaterra. Tal qual deve ficar, tem probabilidades europeias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio Nobel imanente.) Depois – e agora respondo propriamente à sua pergunta, que se reporta a poesia – tenciono, durante o Verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele-mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse, então, será as facetas todas, excepto a nacionalista, que *Mensagem* já manifestou.

Referi-me, como viu, ao Fernando Pessoa só. Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, excepto quando (ver mais acima) me for dado o Prémio Nobel. E contudo – penso-o com tristeza – pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!

Creio que respondi à sua primeira pergunta. Se fui omisso, diga em quê. Se puder responder, responderei. Mais planos não tenho, por enquanto. E, sabendo eu o que são e em que dão os meus planos, é caso para dizer, *Graças a Deus!*

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heterónimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e cons-

tante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim: quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas –, cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...

Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heterónimos. Começo por aqueles que morreram, e de alguns dos quais já me não lembro – os que jazem perdidos no passado remoto da minha infância quase esquecida.

Desde criança, tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. Lembro-me, com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas... Coisas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida – ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que me é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades.

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gestos – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.

(Em começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monte-

sobre a génese dos heterónimos

rol! Vou entrar na génese dos meus heterónimos literários, que é, afinal, o que v. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz.)

Áí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.)

Ano e meio, ou dois anos, depois lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 –, acerquei-me de uma cómoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio também, os seis poemas que constituem a “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.

Quando foi da publicação do *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugerí então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o “Opiário”, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, con-

forme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. Foi, dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão...

Creio que lhe expliquei a origem dos meus heterónimos. Se há porém qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lúcido – estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido –, diga, que de bom grado lho darei. E, é verdade, um complemento verdadeiro e histérico: ao escrever certos passos das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão, nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (à 1:30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes, e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75m de altura – mais 2cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo porém liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivía com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o “Opiário”. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante

devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *ténue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos, como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis – ainda inédita – ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.)

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoerência com que o tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever.

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo. Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em existências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Externa do ocultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxónica) a expressão “Deus”, dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer “Grande Arquitecto do Universo”, expressão que deixa em branco o problema de se Ele é Criador, ou simples Governador, do mundo. Dadas essas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinacão espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho esse extremamente perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a “iniciação” ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema “Eros e Psyche”, de um trecho (traduzido, pois o Ritual é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência, desde cerca de 1888. Se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do ritual, pois se não devem citar (indicando a origem) trechos de Rituais que estão em trabalho.

Creio assim, meu querido Camarada, ter respondido, ainda com certa incoerência, às suas perguntas. Se há outras que deseja fazer, não he-

site em fazê-las. Responderei conforme puder e o melhor que puder. O que poderá suceder, e isso me desculpará desde já, é não responder tão depressa.

Abraça-o o camarada que muito o estima e admira,

FERNANDO PESSOA

P.S. (!!!) 14/1/1935

Além da cópia que normalmente tiro para mim, quando escrevo à máquina, de qualquer carta que envolve explicações da ordem das que esta contém, tirei uma cópia suplementar, tanto para o caso de esta carta se extraviar, como para o de, possivelmente, ser-lhe precisa para qualquer fim. Essa cópia está sempre às suas ordens.

Outra coisa. Pode ser que, para qualquer estudo seu, ou outro fim análogo, o Casais Monteiro precise, no futuro, de citar qualquer passo desta carta. Fica desde já autorizado a fazê-lo, *mas com uma reserva*, e peço-lhe licença para lha acentuar. O parágrafo sobre o ocultismo, na página 7 da minha carta, não pode ser reproduzido em letra impressa. Desejando responder o mais claramente possível à sua pergunta, saí propositadamente um pouco fora dos limites que são naturais nesta matéria. Trata-se de uma carta particular, e por isso não hesitei em fazê-lo. Nada obsta a que leia esse parágrafo a quem quiser, desde que essa outra pessoa obedeça também ao critério de não reproduzir em letra impressa o que nesse parágrafo vai escrito. Creio que posso contar consigo para tal fim negativo.

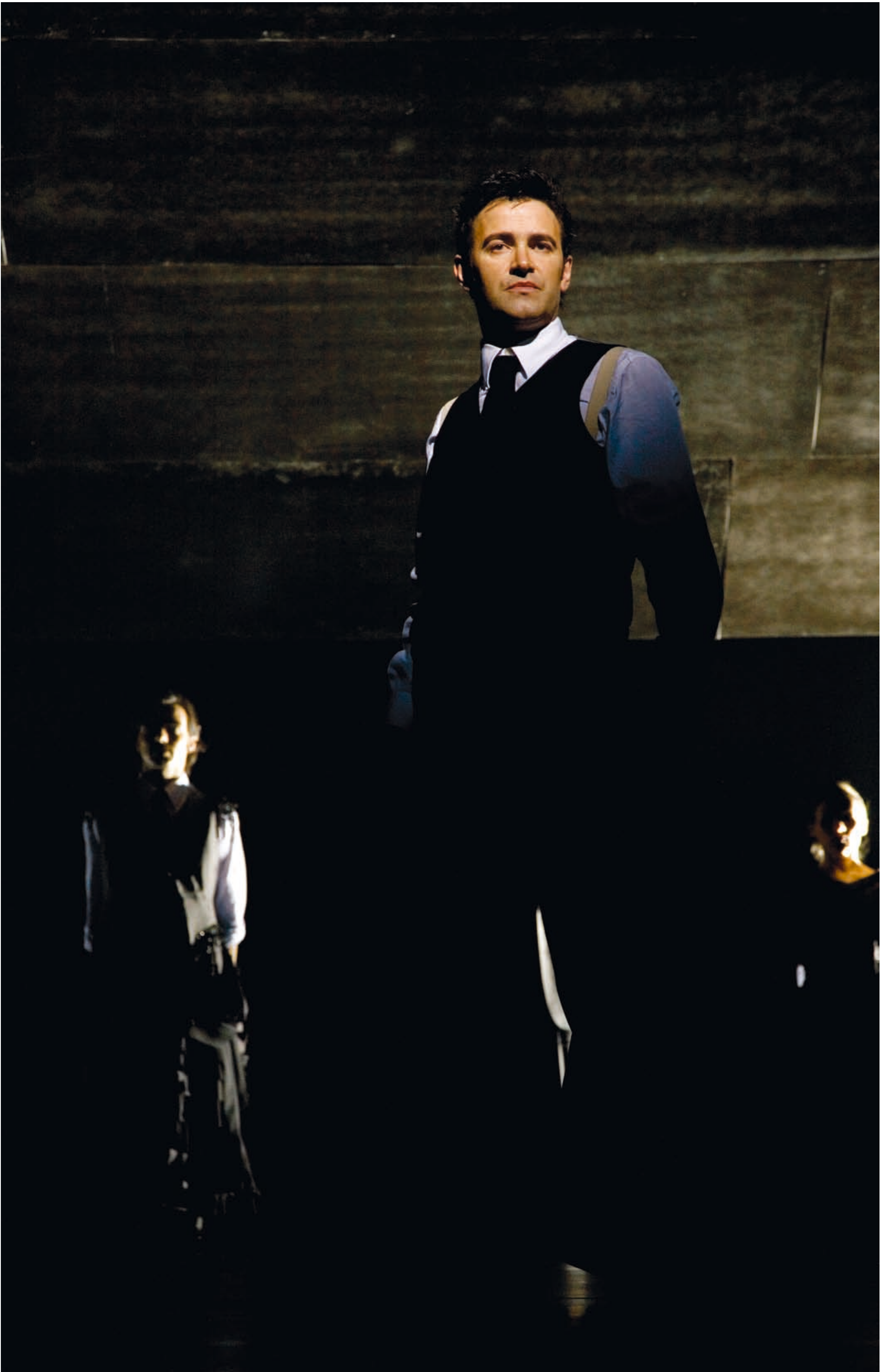
Continuo em dívida para consigo da carta ultradevida sobre os seus últimos livros. Mantenho o que creio que lhe disse na minha carta anterior: quando agora (creio que será só em Fevereiro) passar alguns dias no Estoril, porei essa correspondência em ordem, pois estou em dívida, nessa matéria, não só para consigo, mas também com várias outras pessoas.

Ocorre-me perguntar de novo uma coisa que já lhe perguntei e a que me não respondeu: recebeu os meus folhetos de versos em inglês, que há tempos lhe enviei?

“Para meu governo”, como se diz em linguagem comercial, pedia-lhe que me indicasse o mais depressa possível que recebeu esta carta. Obrigado. •

F. PESSOA •

Carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de Janeiro de 1935). In *Correspondência: 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 337-348.



Todos os que escrevem

Entrevista com RICARDO PAIS. Por PEDRO SOBRADO.

PEDRO SOBRADO O que melhor habilita o espectador para embarcar em *Turismo Infinito*: o conhecimento, mesmo que rudimentar, da sociedade heteronímica ou a ignorância do que seja o sistema de Fernando Pessoa? Noutros termos: será preferível fazer tábua rasa do que sabemos (ou julgamos saber) sobre o “drama em gente” para fruir desta paisagem atravessada pelo “sonho de um porto infinito”?

RICARDO PAIS Dirigimos *Turismo Infinito* a pensar metodicamente no espectador que não conhece Pessoa e a quem é praticamente impossível conhecer este trabalho de António M. Feijó. Mas parto de princípio de que o espectáculo ajudará a criar ou a manter o gosto por Fernando Pessoa e pela sua “multidão de vozes”.

A dramaturgia compõe-se exclusivamente de textos de Fernando Pessoa e três cartas de Ofélia Queirós. No entanto, não passará despercebido o pequeno grande “de” que, na ficha artística, antecede o nome de António M. Feijó. Agora que se completa uma década de parcerias – concretizadas em espectáculos como *A Salvação de Veneza* (1997), *Noite de Reis* (1999), *Hamlet* (2002) e *um Hamlet a mais* (2003) –, pergunto que significado está concentrado nesta partícula “de” e que tipo de trabalho se desenvolveu entre António M. Feijó e um criador para quem a encenação é, em si mesma, um trabalho dramaturgico.

A Salvação de Veneza, *Noite de Reis* e *Hamlet* foram espectáculos em que trabalhámos sobre a tradução, o texto e a sua oralidade, e em que o António se prestou a ajudar-nos a efectuar cortes necessários a uma economia do espectáculo, ou favoráveis a sublinhar o sentido da encenação. *um Hamlet a mais* foi uma experiência completamente diferente, só concebível a partir do que já havíamos realizado com *Hamlet*. Em *Turismo Infinito*, o António M. Feijó é o dramaturgo. É bom frisar que, apesar da estatura gigante de Pessoa, é da interpretação do trabalho do António que aqui se trata. Trabalho que acompanhei em todas as fases.

Na conversa com Manuel Aires Mateus (publicada nas páginas deste programa), João Mendes Ribeiro descreve o dispositivo cénico como um espaço simultaneamente aberto – rompe com a boca de cena e parece prosseguir para lá da escada – e fechado, porque o jogo de espelhos que se gera entre chão e tecto insinuaria a presença de paredes. Este comentário pareceu-me revelador, porque o universo de Pessoa afigura-se por vezes como um universo completamente fechado sobre si mesmo (quase *concentraci*onário) e, ao mesmo tempo, em expansão permanente...

Quando o Manuel Aires Mateus nos apresentou timidamente esta solução, ainda por desenhar, já no fim de uma sessão de trabalho em que havíamos estudado uma outra, o António e eu ficámos entusiasmadíssimos. Curiosamente, já para *Ninguém* (1979), tinha sugerido ao António Lagarto um tecto sobre o qual se ouvisse caminhar. Como era impossível montar um tecto naquele tempo, com as condições técnicas de que dispúnhamos no Teatro da Trindade, o António Lagarto e o Nigel Coates fizeram evoluir o cenário para duas paredes paralelas que também invadiam a plateia. É muito curiosa a

coincidência, porque o Manuel Aires Mateus não sabia nada disto, como é óbvio! Esta proposta cenográfica é desde logo apetecível pelo seu minimalismo brutal. A opressão a que os dois planos induzem é sublimada pela leveza quase geométrica que eu próprio tentei escrever com as marcações. Cada corpo vai sublinhando a geometria até ela ficar tão integrada que nos é já confortavelmente variável. É sempre bom quando um cenário é fantástico antes da peça. Muita gente pensa ainda, aliás, que o cenário é o trabalho do encenador. Isto não me choca, mas choca os cenógrafos de certeza. *[risos]* É que um cenário só se realiza enquanto habitáculo para pessoas e texto, *lugar* criado para um espectáculo todo. Não sei se chamaria “concentracionário” ao universo de Pessoa, não o chamo por certo ao universo que Feijó reinventou. O cenário, redesenhado pela encenação, com tudo o que isso implique de pretensão minha, permanece tão aberto à explosão como à implosão. Essa é a característica mais rica da cenografia, que se transforma num lugar contínuo de inesperadas reescritas.

Referiu-se ao dispositivo cénico como um “escritório vasto”, classificação que remete directamente para o ajudante de guarda-livros Soares, mas que na verdade releva mais do tema da escrita. Todas as personagens, incluindo Ofélia Queirós, são tratadas pela encenação como *escritores*. O conflito que *Turismo Infinito* põe em cena é, acima de tudo, um *conflito de escritas*?

Cada personagem é uma dor. É da dor da escrita que se fala aqui, do vivido por dentro da escrita, e depois do evidenciamento de que Pessoa é afinal Fernando, gente, sem nenhuma das qualificações que ele próprio inventou ou se lhe colaram – como o “drama em gente”, por exemplo –, simplificando a deliberação das máscaras, o jogo muito premeditado da suposta teatralidade pessoana. A escrita aparece referida por Soares, por Campos, pelo Pessoa interseccionista, na correspondência de Fernando e Ofélia e na carta da corcunda, que é dita como leitura acelerada e compulsiva, e depois assinada pelos quatro “heterónimos”. Não sei se posso dizer agora que a escrita é um tema. A pluralidade de pessoas vivas em cena é aqui uma pluralidade de escritas íntegras, é certo. Todos existem porque escrevem. Poderá dizer-se que isso faz parte da “construção” de uma e de todas as personagens. Caeiro sintetiza aliás, dizendo: “Ser poeta [...] é a minha maneira de estar sozinho”. É esta solidão, desejada e intranquila, que perpassa o texto e o espectáculo. Caeiro, que escreve com todos ao longo daquela hora e meia de espectáculo, só no fim é que fala. É, aliás, na passagem do escrito ao dito que operamos a corporização destas criaturas. Já agora, “criaturas”, não “personagens”.

Nos textos que compõem *Turismo Infinito* proliferam os topónimos e há toda uma sequência dramaturgica atravessada pelas viagens, físicas e mentais. Dir-se-ia, também pelo que acabou de afirmar, que o tópico turístico é algo de carácter instrumental. Que outro tema, para além da(s) escrita(s), se oculta nesta compulsão forasteira?

Parece-me que os temas estão todos muito eloquentemente explorados, nas notas do Antó-

nio, na conversa com o Manuel Aires Mateus, até no ensaio do Fernando Cabral Martins. Todos esses ditos e escritos foram porém elaborados no conhecimento precário do que seria o espectáculo na forma que agora adquiriu. O António é o único que poderia, de resto, presumir precisamente o que viria a acontecer. Tentei respeitar as tensões internas a cada texto – a que se tem chamado, por arrasto histórico, “drama”, na acepção teatral do termo – e os sentidos vários da sua organização em sequências. Numa curva dramática quase tradicional, como diz o António M. Feijó, tentamos que se ouça a sequência e se veja. E que, ao ver-se, se ouça e se diga sempre mais profundamente. Mas agora, olhando para o que conseguimos, acho que vou ter que deixar o nosso público – felizmente, aqui no Porto, muito pouco normativo, tão inquieto como nós mesmos – decidir do que viu e ouviu. Acrescento apenas que “tema” é para nós o que recorre, e se transforma, e se sublima, até mesmo neste exíguo saguão ou “escritório vasto” que é a cena. Pessoa é pouco evidente, o António M. Feijó, por mais hipnoticamente pedagógico que seja, não o é felizmente muito mais.

Exceptuando a sequência epistolar que envolve o triângulo Álvaro de Campos/Fernando Pessoa/Ofélia Queirós, a dramaturgia não produz aquilo a que se convencionou chamar “conflito intersubjectivo”. Nenhuma das personagens se modifica pela convivência ou confronto com qualquer outra, e não há propriamente um “universo de interesses” dentro do qual elas se movem. Seria impertinente afiar aqui “a faca psicológica”? Das personagens talvez só se possa falar quando falamos em intérpretes. Estas emanações da *machina* Pessoa só precisam de personalidade e corpo quando se entregam a actores, porque aí, irresistivelmente, a capacidade de transformação, a *indústria do dizer*, como nenhum outro actor diria, arrasta a inevitável aferição do que usar de si. E texto a texto, sequência a sequência, vai-se construindo uma espécie de psicologia não normativa, não estilística, mas orgânica. É aqui que a diferença de Campos é peculiar: ele é a única criatura escrita quase sempre para um volume, de voz sobretudo, que tem a exibição como horizonte ou mesmo regra, cujo histrionismo está tanto na escrita como na sua representação, porque a escrita clama pela representação. É aquela cuja psicologia originária é mais fácil de detectar e encarnar – o regresso de João Reis é uma bênção.

Alguém poderá dizer “o desejo já não mora aqui”, mas não há como recusar a sensualidade destas palavras. Num dos trechos do *Livro do Desassossego*, Soares fala das palavras como “corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas”. E nesta frase parece ocultar-se todo um programa: “Estremeço se dizem bem”...

Todos estes exercícios, por mais elaborados plasticamente que sejam, por mais sonorizados, iluminados ou coreografados, são exercícios que têm sempre – na raiz e no objectivo final – o dizer. Do que se tratou para nós foi de accionar os textos, isto é, de dar a cada um deles um passado, um presente e um futuro. Se quiser, de criar para o público e para nós próprios a ilusão de que nos movemos com eles. De facto, não nos

movemos na base de um conflito ou objectivo geral, mas na base de objectivos específicos com passado, presente e futuro em cada um dos textos. É a isso que eu chamo accioná-los: criar-lhes desígnios e sofrer as dores tão diversas que os atravessam. Fazer coincidir estes desígnios com aqueles outros que vão servindo e interceptando, um a um, os intérpretes. Muitas vezes verifiquei, ao longo deste processo, que – quando os actores se perdiam na transmissão do sentido do poema, ou quando não sabiam onde estavam, mesmo dominando hermeneuticamente o texto – uma forma eficaz de sustentar o trabalho era perguntar: “porque é que, neste momento específico de *Turismo Infinito*, estás a dizer este texto, e o que pretendes quando abres a boca para o dizer?”. Supor, por isto, que a psicologia se transformaria aqui em psicologismo seria ridículo. Mas é seguramente um sustentáculo activo e, nessa medida, só o pode ser a partir daquilo que o actor é capaz de imaginar que está a fazer com o texto. Mesmo que a leitura que façamos *a posteriori*, depois do produto ensaiado, não corresponda exactamente ao que lhe vai na cabeça.

“A performatividade é plural, tal como as escritas”

Numa das cartas a Gaspar Simões, Pessoa diz: “essa vontade de música é outra das graças do meu espírito dramático”. Lembrei-me deste passo da correspondência ao ouvir, no último ensaio, os temas de uma banda sonora que vai da música húngara ao jazz, de “Un Soir à Lima” ao Fado... A este propósito, e sendo certo que muitos destes textos são, em boa medida, a expressão de um *défi*ce interior impossível de colmatar, de uma realidade íntima cindida, pergunto se a intersecção com o Fado, mesmo que mínima, lhe pareceu irrecusável.

Há, para além de alguns harpejos de guitarra portuguesa, a adaptação – que me foi completamente automática – do poema “Ai, Margarida...” à música de “Foi na Travessa da Palha” e uma variação popular no fim, quando Caeiro fala da noite de São João. Mas não é o Fado, na sua essência, que lá está de todo em todo. A carta da corcunda, depois daquele derrame súbito que Campos faz da recusa dos símbolos no pequeno drama da costureira abandonada pelo namorado, parece-me ter alguma coisa a ver com as guitarras, decerto por tudo isso ser tão Lisboa. Mas chegámos a experimentar uns pianos muito violentos, que Rui Massena fez a partir de algumas notas de “Un Soir à Lima”, pontuando a carta da corcunda com uma coisa bruscamente oposta. Tentámos, mas não resultou, porque a massa musical era tão violenta que chocava absurdamente com a delicadeza, tímbrica inclusive, que é a da Emília Silvestre nesse momento. Não considero o Fado motivador de nada em particular aqui, nem é possível fazer a associação com a maneira como, por exemplo, usámos aqueles melismas cantados pela Aldina Duarte no final de *Castro* (2003). Aí, sim, havia uma relação intrínseca com a raiz do Fado, de que aliás o Franco Quadri deu conta de modo muito curioso no seu *Patalogo*. O jazz já é outra coisa, porque os temas são contemporâneos destes textos (note-se que foram completamente retrabalha-



dos pelo Francisco Leal) e correspondem ao tipo de música que se ouviria na rádio da época. Imagino, talvez por causa de “Un Soir à Lima”, que Pessoa ouvisse bastante rádio. Fomos ouvindo coisas e os “motivos” articularam-se entre si, resolvendo alguns momentos. A questão sensível é articular essas matérias musicais, porque não há aqui propriamente a figura do compositor. Há, todavia, alguma música nova também, algumas frases escritas pelo Francisco Leal. O modo como o canto mongol se cruza com a versão do Rui Massena de “Un Soir à Lima” é em si mesmo “música”, não apenas “banda sonora”. Em todo o caso, teríamos que esclarecer o que significa exactamente “espírito dramático”.

Apesar de irem fotograficamente revelando as diferentes “criaturas” que os dizem, os textos geram múltiplas ressonâncias entre si. Dir-se-ia que umas coisas passam de um lado para o outro, como que por ondas de radiofrequência. Chamou-me, por isso, particular atenção o pequeno rádio que Álvaro de Campos transporta na 1ª Sequência do espectáculo, servindo mais adiante para susci-

tar em Fernando Pessoa o poema “Un Soir à Lima”. Suponho que, à semelhança de Campos, esteja “farto de símbolos”, mas não posso deixar de lhe perguntar como foi compondo, e que importância tem, esse económico enredo de sinais de que as canetas são o elemento cimeiro. Ouvir um relato de futebol com um pequeno rádio encostado ao ouvido é uma coisa imensamente solitária. Não há nada menos partilhável desde o aparecimento dos rádios portáteis. Um aparelho de rádio, que emite, num quarto, uma música qualquer enquanto se escreve, muitas vezes só sublinha a solidão de quem escreve, interferindo, volta e meia, nesse isolamento, como acontece em “Un Soir à Lima”. É muito curioso o arco que estabelece entre o pequeno rádio que Campos traz para cena – que animará também a leitura das cartas, sendo finalmente retomado naquela espécie de figuração da mãe de Pessoa em “Un Soir à Lima” – e as ondas que se propagam entre textos, porque, no fundo, fomos experimentando várias maneiras de induzir um relacionamento entre eles. Parece-me que encontrou a expressão correcta: uma série de on-

das propaga-se de uns para os outros. Não há matematicamente relação entre eles, embora se possa dizer que o frio, por exemplo, passa de um texto para outro, ou que esta ou aquela referência os vincula. Mas não foi nesse sentido em que foi usado o rádio. O aparelho surge como coisa autónoma, como adereço, não mais do que isso. Não tive, neste espectáculo, um plano predefinido de sinais e acções. Foram genuinamente nascendo. Comecei por pedir imensas coisas, porque queria testar *pedaços de realidade* inscritos nesta espécie de abstracção. Porque a tendência em todo o espectáculo é para alguma abstracção. Talvez essa tendência estivesse já latente no próprio texto, mas a partir do momento em que o espaço foi desenhado tornou-se inevitável. Pareceu então necessário suscitar pequenas realidades matéricas, que não poderiam de resto ser muitas, sinais mais ou menos evidentes: uma mala, por exemplo, é um sinal inequívoco de turismo. Um caso diferente é a bola. Associada ao muro branco, adquire inclusive um significado muito particular. A bola passa para lá do muro, fugindo à infância, que é o espaço da realização dos opostos e da confortável indivisão de si.

Ninguém que conheça o seu trabalho poderá supor que a intenção foi alinhar um recital de poesia ou oferecer uma ilustração do “drama em gente”. Ao acompanhar, em momentos muito diferentes, alguns dos ensaios, foi-me oferecido um eloquente exemplo das implicações do desígnio de testar a performatividade da(s) escrita(s) de Pessoa. Refiro-me ao trabalho desenvolvido com a Emília Silvestre sobre a carta da corcunda ao serralheiro. Um texto, de que se poderia explorar o carácter melodramático ou o potencial burlesco, acabou por gerar um momento de radical estranheza – uma “novidade fria”, para usar uma expressão de Soares – no contexto da encenação...

A si, no momento em que fazemos esta entrevista, falta-lhe ver a luz do Nuno Meira, mas tudo concorre, incluindo a luz, para o *esclarecimento* do que se diz, para nos fazer ouvir melhor. Se possível, porque vemos melhor. A questão do aprofundado exercício de produção vocal e do obsessivo entusiasmo que todos temos pela língua e a sua fala está, neste espectáculo, exponenciada, é erigida em categoria própria e central. O exercício com a carta da corcunda, essa “novidade fria” de que fala, foi exactamente isso: um exercício. Experimentámos como o texto resultaria se o fizéssemos aparentemente monocórdico e com uma compulsão e uma tensão muito particulares, colocando a voz da Emília num outro lugar, num lugar mais jovem, digamos, mais agudo, de modo a que pudesse sentir-se *despaída* ou perda de si própria, como se lesse a carta de outrem. É certo que nos vamos dando conta de que a carta só poderia ser dela, mas isso é derrotado pela passagem à leitura das últimas palavras, assinadas pelos quatro “heterónimos”. A Maria José surge como o doloroso retrato de alguém que não tem o corpo localizável no lugar do desejo. É quase um pungente auto-retrato de Pessoa. Tínhamos que encontrar para este texto um *mood* muito particular, porque o texto tem requebros absolutamente realistas. É eufórico e depressivo, o que é muito difícil de resolver sem sermos auto-complacentes. O que o João Henriques e a Emília Silvestre trabalharam a meu pedido foi justamente uma fuga para a frente em relação a esse suposto, para sermos muito vulgares, melodrama. De resto, a performatividade é plural, tal como as escritas. Porque não se diz a carta da corcunda como se diz “A Passagem das Horas”, nem – circunscrevendo-nos apenas a Campos – se diz “A Passagem das Horas” como o “Opiário” ou como o seu poema final, “Escrito num livro abandonado em viagem”. Evidentemente, também não se diz o “Un Soir à Lima” como se dizem os poemas interseccionistas de “Chuva Oblíqua”.

Um caso delicado de interpretação diz respeito ao Pedro Almendra, porque – enquanto Bernardo Soares e Álvaro de Campos não parecem padecer de qualquer déficit de caracterização –, o “Fernando Pessoa” que a dramaturgia inclui é, de algum modo, duplo: é o cultor do interseccionismo e de jogos mentais imensamente subtis e o poeta que se revela biograficamente em “Un Soir à Lima” e na correspondência trocada com Ofélia Queirós...



Pessoa interseccionista parece, de facto, não ter directamente que ver com o Pessoa melancólico e evocativo de “Un Soir à Lima”. Mas convém acrescentar que este poema adquire um valor axial no espectáculo. Custou-nos um pouco aceitá-lo, porque não nos parecia muito bom, e não será com certeza dos maiores. Mas é um texto inteiramente pessoal, confessional mesmo. É onde vemos Fernando António Nogueira Pessoa, e vemo-lo na sua casa em Durban e na sua infância. É talvez o texto que melhor revela algumas das coisas que o espectáculo procura. A correspondência, muito fabricada pelo António M. Feijó, é um dos grandes êxitos da dramaturgia: Ofélia é uma criação de Pessoa, que ele manobrou para corresponder-se por todos os meios que estivessem aquém da evidênciação dos corpos, como a escrita e o telefone. “Un Soir à Lima” é ele, não há defesas nenhuma: tem saudades da mãe, saudades da felicidade que nessa altura experimentou e de que só agora tem consciência. Tem saudades de si mesmo como uno indiviso, ligado à paisagem, à grandeza do luar e do arvoredo africano. Só pode ser a pessoa que vemos naquela fotografia com toda a família nas escadas, e que está sentada naquela posição que adoptámos como uma das poucas referências à iconografia pessoana.

O espectáculo demarca-se precisamente dessa iconografia, e parece não querer nada com o imaginário gráfico, um tanto redundante e rebarbativo, que lhe está associado. Essa demarcação tornou-se evidente muito cedo, ficando patente por exemplo na elaboração da imagem do cartaz. A iconografia pessoana afigurou-se-lhe um escolho a evitar a todo o custo? Tive há dias a tentação de evidenciar muito mais o Fernando António Nogueira Pessoa no Pedro Almendra. Pensando duas vezes, achei inútil. Teríamos então de recorrer a essa estafada iconografia que, como diz, tanto tentei evitar. (A soturna reprodução a preto-e-branco dá, aliás, uma ideia muito triste daquela pessoa que era cuidadosa no vestir, elegante até.) E, realmente, nem a manipulação curiosíssima que o texto faz da correspondência entre Fernando e Ofélia reclama o Pessoa que supostamente conhecemos de vista. O texto propõe-nos uma constela-

ção restrita em que todos têm igual valor e, de uns para os outros, vão revelando a vida possível de uma cabeça tão absurdamente produtiva. De facto, o Pedro Almendra tem o trabalho mais duro, porque é quem se mostra plural aqui. Isso só é possível em pressupostos visuais arejados, como são por exemplo os do cartaz. Vão no mesmo sentido a elegância dos figurinos do Bernardo e o uso de uma caneta com história.

“Estas criaturas acordam e adormecem com os textos que escrevem ou lhes escrevem”

Encenou, há praticamente duas décadas, *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, espectáculo concebido a partir do *Fausto* de Pessoa e ancorado na metáfora do estúdio de rádio. Na altura, não levou na bagagem a heteronímia, mas é de crer que, em ambos os projectos, se confrontou com o desafio de “criar disciplina a partir da cena”. Concluído que está o processo de criação de *Turismo Infinito*, que relação estabelece com essa primeira incursão no universo de Pessoa? São duas experiências completamente diferentes, com vinte anos de distância. A primeira organizava textos, na sua maioria, muito débeis, apesar de Pessoa, escritos fragmentariamente à volta de um tema: o Fausto. Nesta, não se tratou de remontar um projecto de obra, mas em ambas laborei sobre o trabalho dramaturgico de outras pessoas. O *Fausto* era um espectáculo desmultiplicado, maximal e invasivo. *Turismo Infinito* resulta minimal, suspenso e insinuante. Eu já não tenho aquela ambição, no sentido pecaminoso do termo, que cumpri então. Entretanto, a minha humildade cresceu na razão directa da minha competência.

Embora fale do seu percurso criativo como o resultado de acidentes e súbitas paixões, *Turismo Infinito* parece inscrever-se num vector de trabalho que é ciclicamente retomado, sem nunca ser de facto abandonado, e que passa por uma interpelação da “portugalidade” – Almeida Garrett, Aquilino Ribeiro, Padre António Vieira, António Ferreira, Pessoa e o Fado são, neste plano, apenas alguns

exemplos. Até a “curtição-revisitação” do universo de Alfred Jarry que foi *UBUs* (2005) está marcada por esta atracção mais ou menos magnética. Retomando o subtítulo deste espectáculo, é possível ver em *Turismo Infinito* mais um contributo para a *desdramatização da pátria*?

Convém assinalar que este texto resultou de uma encomenda, que passava inicialmente pela reposição de *Fausto. Fernando. Fragmentos.* Esta encomenda veio da parte do Emmanuel Demarcy-Mota, influenciado que estava pela opinião exageradamente entusiástica do pai, o nosso colega Richard Demarcy, que havia visto o espectáculo em Lisboa. Acabámos por pôr de parte a hipótese de reposição e o projecto evoluiu num outro sentido. Quando tomei em mãos a encomenda, já pelos sinais que me dava o António M. Feijó, só pensei na gigantesca responsabilidade que é a de assumir um pedaço deste universo tão raro, tão único e tão planetário. Na verdade, nunca penso em Pessoa como um poeta português. Quando, em Itália, vejo nas Feltrinelli as edições bilingues da poesia de Pessoa, todo ele me parece italiano. Certamente porque está muito bem traduzido. Claro que quando ouvimos Pessoa em português é triunfante! Bernardo Soares fala da sintaxe como uma questão patriótica e é como se viesse ao encontro daquilo de que sempre esperei que o teatro fosse o principal portador: a bandeira da fala. Com as mensagens SMS reduzidas a imbecilidades juvenis, com os anglicismos de pacotilha do paleio gestorário, com o péssimo português que se fala na televisão, com a falta de um referente normativo, a língua torna-se para nós uma questão ética. Mas o que mais me seduziu foi invadir esta realidade que, embora tenha a marca de Lisboa, é completamente universal. Aqui não se está propriamente em lugar preciso, nem em tempo nenhum.

Estes textos fornecem matéria inflamável à chama de uma imaginação cénica que tem transformado o palco num “lugar de pluralidade sensorial”. Dir-se-ia que as matérias sonoras – o virar das espessas folhas do “Razão”, as trovoadas, os automóveis “musicais”, etc. – detêm um particular relevo na partitura de estímulos cénicos de *Turismo*

Infinito. Também aqui se revela válido o pressuposto, decisivo em muitas das suas criações, de que pela escuta se desencadeiam “universos mais imaginativos” do que pelos outros sentidos? Encenar é ouvir e accionar o que se ouve. Transformar o espaço, mesmo o vazio ou os vazios, em dispositivo. Evidenciar, depois de a procurar incessantemente, a lógica interna do dispositivo. Na verdade, uma vez apoderados dos textos, os actores criam quase por inércia muitas pistas para isso. O aperfeiçoamento é incessante em qualquer espectáculo. Neste *Turismo*, sem contracena no sentido estrito, cada actor vive cada texto à sua vez. Tende a abrir-se e a fechar-se como um bivalve respirando. O próprio acto de ouvir-se e ouvir o outro reclama toda uma nova metodologia. Como disse, prefiro chamar a estas pessoas “criaturas” em vez de “personagens”. Elas emanam de uma só cabeça, filhos de uma mesma mãe, para citar o António M. Feijó, inseminada por vários desconhecidos. Personagens, no sentido de quem pode existir num teatro para outros, numa representação que se ficciona, elas não são. Nem no exercício dramaturgico de Pessoa nem numa possível teatralização canonicamente reinventada. Estas criaturas acordam e adormecem com os textos que escrevem ou lhes escrevem. Tudo o que lhes é mais íntimo é a escrita, ou é da escrita. Talvez por isso se impusessem as Montblanc autênticas. A sua vida em cena passa pela relação entre mãos, caneta e papel. Abstractizámos progressivamente o papel: excepção feita à carta da corcunda e ao “livro dos outros” em que escritura Soares, o suporte das palavras fixadas é virtual em cena. Mas todos se compelem ou são apanhados nesta necessidade de desmaterialização, nesta “obediência” cega ao criador. •

“Preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos”

FERNANDO PESSOA*

Estou actualmente atravessando uma daquelas crises a que, quando se dão na agricultura, se costuma chamar “crise de abundância”.

Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e, ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encher, que algumas se perdem, por elas serem tantas, e outras se não podem ler depois, por com mais que muita pressa escritas. As ideias que perco causam-me uma tortura imensa, sobrevivem-se nessa tortura, escuramente outras. V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal em matéria de movimento, tem sido a minha pobre cabeça. Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de coisas que não sei o que são, cartas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísicas... toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma...

Destaco de coisas psíquicas de que tenho sido o lugar, o seguinte fenómeno que julgo curioso. V. sabe, creio, que de várias fobias que tive guardo unicamente a assaz infantil mas terrivelmente torturadora fobia das trovoadas. O outro dia o céu ameaçava chuva e eu ia a caminho de casa e por tarde não havia carros. Afinal não houve trovada, mas estive iminente e começou a chover – aqueles pingos graves, quentes e espaçados – ia eu ainda a meio caminho entre a Baixa e minha casa. Atirei-me para casa com o andar mais próximo do correr que pude achar, com a tortura mental que V. calcula, perturbadíssimo, confrangido eu todo. E neste estado de espírito encontro-me a compor um soneto – acabei-o uns passos antes de chegar ao portão de minha casa –, a compor um soneto de uma tristeza suave, calma, que parece escrito por um crepúsculo de céu limpo. E o soneto é não só calmo, mas também mais ligado e conexo que algumas coisas que eu tenho escrito. O fenómeno curioso do desdobramento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade. •

* Excerto de Carta a Mário Beirão (1 de Fevereiro de 1913). In *Correspondência: 1905-1922*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 79-80.

“Voo outro – eis tudo”

FERNANDO PESSOA*

Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por índole, e no sentido directo da palavra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para trás. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no próprio momento) ou um tempo de trovada (enquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenho, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade delas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos, quer as assine Fernando Pessoa. São suficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquele meu breve poema que começa: “Ó sino da minha aldeia...”. O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directório, e a casa em que nasci foi aquela onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de instalar-se o Directório Republicano. (Nota: a casa estava condenada a ser notável, mas oxalá o 4.º andar dê melhor resultado que o 2.º.)

[...] O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um histero-neurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. •

* Excertos de Carta a João Gaspar Simões (11 de Dezembro de 1931). In *Correspondência: 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 254.

Fernando Pessoa, Romance

Excertos das sessões com o elenco de *Turismo Infinito**

ANTÓNIO M. FEIJÓ

Corte & costura

Várias vezes, o Ricardo Pais e eu falámos de *Fausto*. *Fernando. Fragmentos*. (1988), do seu dispositivo cénico, e da pertinência de repor, de algum modo, aquele espectáculo. Por duas ou três vezes referimos o texto – o *Fausto*, essa coisa informe que Pessoa foi gerando durante toda a sua vida – e eu sugeri que, a refazer o espectáculo, haveria textos mais interessantes do que esse, alguns deles naturalmente dramáticos, que permitiriam construir uma peça. Pensava em vários textos, inéditos durante muito tempo, nos quais Pessoa põe os heterónimos a falar entre si. Parecia evidente haver aí uma possibilidade dramática. Foi a partir desta convicção que avançámos para o projecto Pessoa. Acontece que, de modos diferentes, sem que um tentasse persuadir o outro, ambos chegámos à conclusão de que trabalhar esse tipo de escritos não se revelaria tão interessante como pensáramos, pelo que começámos a ponderar a hipótese de uma montagem de textos de Pessoa. Há inúmeros precedentes, é claro: escolhe-se um autor, lê-se a obra, faz-se corte e costura, e gera-se uma criatura nova. Fiquei eu com esta incumbência.

Personalidade

Há uma teoria que afirma que a heteronímia é a criação de um histórico-neurasténico, ou, em alternativa, de uma personalidade múltipla. Este argumento clínico – usado, aliás, pelo próprio Pessoa a propósito de si mesmo – é débil, e facilmente desmontável. É o mesmo tipo de argumento que críticos marxistas vulgares usavam para atacar um autor como Paul Valéry, quando o classificavam como “pequeno-burguês”. Do mesmo modo que Pessoa é um histórico-neurasténico, Valéry é um pequeno-burguês, e a origem pequeno-burguesa de Valéry determinaria o que escreve. Sartre arrumou esta tese de modo expedito: “Valéry será um pequeno-burguês, mas nem todo o pequeno-burguês é Valéry”. Ser pequeno-burguês não me torna capaz de escrever como Valéry, do mesmo modo que ter personalidade múltipla não torna ninguém capaz de escrever como Pessoa. Na maioria dos casos, aqueles que sofrem de tais distúrbios padecem de um sofrimento cruel que os torna incapazes de criar. (Veja-se o caso do escritor suíço Robert Walser que, interrogado sobre se continuava a escrever no hospício em que estava internado, respondeu: “Não vim para aqui para escrever, vim para aqui para ser doido”.) O argumento clínico é, pois, perverso, como são genericamente os argumentos clínicos, porque inoculam medo.

Um outro argumento é o da impessoalidade constitutiva de Pessoa, autor que não teria consistência ou identidade. Ou antes, a sua identidade consistiria em assumir identidades várias. Interessantemente, este argumento é contraditório do argumento histórico-neurasténico. Este último propõe: “ele escreve estas coisas porque tem uma identidade peculiar, é um histórico-neurasténico”; aquele contrapõe: “ele escreve estas coisas porque não tem identidade, é um lugar vazio”. A cabeça de Pessoa seria, neste último caso, o lugar de encontro de todos estes impulsos. Uma tal teoria é muito atraente, embora falsa. Um dos grandes responsáveis pelo seu poder de sedução é o poeta norte-americano T.S. Eliot, para quem “o progresso do poeta é uma contínua extinção da personalidade”. O poeta seria uma espécie de médium: um poema surge, mas o autor não domina o processo ou não compreende com exactidão o que em si teve lugar. Sabemos que em Eliot isto deriva de, por razões pouco sondáveis, não querer expor a personalidade. No entanto, a impessoalidade é um logro. No caso de Pessoa, podemos até falar de

uma deliberação extrema. *Turismo Infinito* nasce da convicção de que, na sua obra, a personalidade está em toda a parte. Por isso, ponderámos a possibilidade de justapor ao poema “A Passagem das Horas” estes três outros versos de Campos:

Amo tudo, animo tudo, empresto
humanidade a tudo, / Aos homens e às
pedras, às almas e às máquinas. / Para
aumentar com isso a minha personalidade.

Hamlet

Alguém dirá que os heterónimos são criações literárias, que não divergem muito de personagens. O facto de possuírem uma identidade biograficamente detalhada não serve de objecção a isto: em certo sentido, Hamlet tem um contorno mais definido do que o do próprio Shakespeare. Em relação à personagem Hamlet, parece claro que tem um problema, pois não se cansa de repetir que o tem, mas em relação a Shakespeare não sabemos sequer qual possa ser o problema. No caso de Pessoa, os heterónimos poderão parecer personagens como Hamlet. Mas há uma diferença, e esta diferença é grande.

A analogia é decerto problemática, mas costumo dizer que os heterónimos são como os judeus. Isto é, estão para os judeus como as personagens literárias típicas estão, por exemplo, para os católicos. Os judeus transcendem a condição de praticantes ou seguidores, por escolha, de uma religião. Os heterónimos não têm o mesmo estatuto de Hamlet porque a posição que detêm na vida do próprio Pessoa excede em muito a de uma mera personagem dramática. Por isso é que encontramos cartas de Ofélia Queirós – a mulher com quem Pessoa teve o único envolvimento amoroso conhecido – em que ela lhe pede que o próximo encontro não seja com o misógino e agressivo Álvaro de Campos. Há inclusive encontros e correspondência trocada entre Ofélia e Campos, em que ela procura captar a benevolência deste, como se intuisse que o engenheiro naval era o grande objector à sua relação com Pessoa.

Outras coisas nos levam a pensar que os heterónimos são mais do que personagens dramáticas. Um exemplo: na véspera da sua morte, Pessoa é internado no Hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa. Leva consigo a pasta preta de que nunca se separava e escreve a sua última frase num pedaço de papel: “I know not what tomorrow will bring”. Esta frase é a tradução de um verso de Horácio. Apesar de caracteristicamente escrita em inglês, trata-se de uma frase de Ricardo Reis (que é o Horácio do sistema Pessoa: “a Greek Horace who writes in Portuguese”). De resto, há razões para Reis – que foi o primeiro dos heterónimos a aparecer – ser também o último a desaparecer. Se Pessoa recorre a Ricardo Reis nessa situação extrema é porque Reis, como estóico, está à altura da adversidade. Mais do que um mero jogo literário, em Pessoa “vida” e “obra” são indistinguíveis.

Inseminação artificial

Quando cria os heterónimos, Pessoa gera também relações entre eles. Na célebre carta a Casais Monteiro, explica: “Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios”. Nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos, acedemos a esse debate, em que há descrições conhecidas, como a de Fernando Pessoa como “um novelo embrulhado para o lado de dentro”. Alguns dos enunciados são tão escandalosos que corremos o risco de passar por eles e não os ler. Refiro-me, por

exemplo, à descrição do modo como – mediante o contacto com o Mestre Caeiro – Reis, Campos, Mora e Pessoa se transformaram naquilo que são. O encontro com Caeiro é decisivo para todos, incluindo o próprio Pessoa. Álvaro de Campos não existia realmente antes de conhecer Caeiro – era uma “máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma” –, mas quando o encontra transforma-se naquilo que é. Ao encontrar Caeiro, Ricardo Reis “encontrou-se o pagão que já era antes de se encontrar”. Fernando Pessoa não teria escrito “Chuva Oblíqua” se não tivesse, ao conhecer Caeiro, sofrido “o abalo espiritual que produziu esses poemas”.

Há uma razão para estas metamorfoses numa passagem dessas *Notas*: “Dizem alguns fisiologistas que é possível a mudança de sexo. Não sei se é verdade, porque não sei se alguma coisa é ‘verdade’. Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve contacto com Caeiro”. Páginas antes, Campos escrevera que, na primeira conversa com Caeiro, recebera “de repente, em todas as minhas sensações, uma virgindade que não tinha tido”. Dir-se-ia que é por inseminação que o Mestre cria os discípulos. A meu ver, este tipo de mecanismo arcaico está na origem dos heterónimos. Às vezes, parece-me difícil que Pessoa tivesse consciência plena de tudo aquilo em que toca. Não se percebe, de facto, como lhe é possível tocar em tantas coisas tão fundas, tão primitivas. Por vezes encontramos um poeta que toca numa dessas coisas, e esse torna-se o grande momento da existência dessa pessoa como autor. Mas Pessoa toca em *todas* elas.

Metáforas enganadoramente mortas

Num texto tardio, Pessoa descreve-se com uma expressão que se tornou célebre – *drama em gente* – e cujo sentido importa clarificar. Pessoa diz-nos que, em vez de “um drama em actos”, se desdobra em indivíduos, é “um drama em gente”. A verdadeira implicação desta descrição – como num outro lugar procurei precisar (e aqui, por comodidade, passo a reproduzir) –, reside, no entanto, menos na natureza dramática ou impessoal da sua natureza como poeta do que numa particular relação dos heterónimos entre si. O que deve ser retido aqui é *como os heterónimos se substituem aos actos de um drama*, “*gente*” a “*actos*”, como cada um deles se substitui a um acto particular de um drama. Esta parece-me ser a intenção de Pessoa: num texto em inglês provavelmente datado de 1916, diz-nos como “um homem inteligente e culto tem o dever de ser ateu ao meio-dia, quando a clareza e materialidade do sol corrói todas as coisas, e um católico ultramontano àquela hora precisa depois do pôr-do-sol quando as sombras não completaram ainda o seu lento enleio em torno da clara presença das coisas”. Num outro texto, refere como, dependendo da intensidade do sentimento da natureza experimentado, será uma ou outra a metafísica que um neopagão professa: “Certas horas da Natureza pedem uma metafísica diversa da que outras exigem”. É, pois, natural que, em vários locais, *Caeiro seja identificado com a manhã*, *Reis com o meio-dia* e *Campos com o crepúsculo da tarde*, que a relação entre os três seja idêntica à que ordena os três actos de uma peça. Eis alguns exemplos adicionais: um relativo a Campos, numa carta a Cortes-Rodrigues de 1915: “o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite”; outro, extraído do Prefácio de Ricardo Reis à obra de Caeiro, que nos deverá fazer suspeitar de metáforas enganadoramente mortas: “na poesia dele... madrugou, amanheceu uma nova civilização”; outro ainda, afim do anterior, de António Mora, igualmente sobre



Caeiro: “Com esta obra finda o primeiro dia do neopaganismo. Ele tem a sua aurora em Caeiro, luz ainda débil, mas o dia já”.

No sistema de Pessoa, os heterónimos assumem fixas posições sucessivas, tal como, na economia de um drama, os actos que o articulam se sucedem. Mas os momentos do dia compósito constituído pelos heterónimos são fixos, não há nele resolução final.

Economia

Há tempos foi editada em disco a banda sonora de um espectáculo do Cirque du Soleil. O espectáculo baseava-se inteiramente na música dos Beatles. Para este projecto, o produtor trabalhou todo o arquivo de gravações originais que os Beatles fizeram. É uma posição atraente, mas árdua: tinha, suponhamos, 400 faixas e havia que escolher 26. Esta é a posição em que me encontro – guardadas todas as proporções, é claro –, com a diferença de que disponho de 6000 textos e só posso optar por 30. Evidentemente, considero admiráveis todos os textos que incluí, mas nem todos têm o mesmo peso para mim. Há textos de Pessoa de que gosto particularmente, que não figuram aqui. Um exemplo é a poesia de Ricardo Reis: as suas odes alatinadas seriam quase imperceptíveis em palco, e exigiriam um trabalho prévio de elucidação da tortuosidade da sintaxe. De certo modo, criar o texto para cena é criar uma economia de ritmos. Nesse sentido, um texto menos brilhante pode revelar-se útil no agenciamento dramático, porque, por exemplo, baixa a tensão do espectáculo, quando isso parece necessário. Apesar de não descrever um “enredo”, no sentido comum do termo, o perfil da partitura é tipicamente dramático: sobe até um pico violento e histérico, caindo depois, numa parte final relativamente breve, com uma série de epitáfios. Este desenho dramático corresponde à organização clássica de uma peça, e pretende provocar uma comoção particular no público. Essa comoção é a que resulta do contacto com a obra de alguém, Pessoa, que, de modo heróico, pretendeu, e conseguiu, nas suas palavras, “introduzir beleza no mundo”.

Neurologia

No início da década de 50, Samuel Beckett escreveu uma conhecida trilogia de romances. No primeiro, há uma pessoa chamada Molloy; no segundo, uma pessoa chamada Malone, e pouco

mais. Estas criaturas têm uma vara, ou uma cadeira, ou uma vala por onde rastejam, ou têm pedras que chupam e vão fazendo alternar nos bolsos segundo uma ordem maniacamente precisa. Alguma coisa se passa com pessoas identificáveis por um nome próprio. Mas em *The Unnamable* isto muda, e confrontamo-nos com a descrição do interior de uma cabeça como um lugar de cena. É uma voz remota e debilmente proprietária do que descreve quem nos diz o que lá surge e tem lugar, muitas vezes sem que ela queira, delibere ou premedite. Parece-me uma boa analogia do que, sem pensar – de novo, guardadas todas as proporções –, acabámos por fazer. Levando em linha de conta o espaço cénico tal como foi idealizado pelo Manuel Aires Mateus, podemos pensar na cena como a caixa encefálica de Pessoa, ou melhor, de alguém chamado Fernando António Nogueira Pessoa, isto é, o indivíduo que escreve todos estes textos de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis, António Mora, Fernando Pessoa, etc. É uma analogia neurológica algo selvagem, que nada tem de preciso. Pessoa conta que, por vezes, lhe surgia inesperadamente um poema de um destes seres, mas que em outras ocasiões deliberava escrever em nome de um deles. É o célebre caso de “Opiário”, poema que Pessoa compôs para revelar a maneira poética de Álvaro de Campos antes de este conhecer a decisiva influência de Caeiro. A cena figura então o córtex frontal deste homem onde aparece, como uma fieira de bólides, uma série de criaturas, confessando ou relatando qualquer coisa. Evidentemente, esta pessoa em cuja cabeça surgem tais aparições pode ficar tão surpreendida como um espectador que tem o privilégio de aceder a essa caixa encefálica exposta diante dos seus olhos. Ou então Pessoa premedita uma aparição, um texto, e só eu – espectador – é que fico surpreendido com o resultado dessa premeditação.

Drama

Vamos supor que a assistência sabe muito pouco de quem são estas personagens. Não se trata de uma presunção pessimista no interesse da discussão, porque realmente boa parte das pessoas não conhece, nem tem, aliás, de conhecer. É prudente assumir que não há ideias anteriores no público. Até porque, a havê-las, provavelmente não serão as que o projecto assume. Estes textos são tão extraordinários que criam as personagens que os dizem, sem que seja necessário recorrer ao expediente de um enredo. Álvaro de Campos, por exemplo, surge da sucessão

dos poemas ditos em cena. O espectador vê Campos aparecer pela primeira vez, ouve “Dobrada à moda do Porto” e fica com uma ideia, ainda que incipiente, de quem poderá ser aquela pessoa. Percebe que há nele uma turbulência irregular, que a sua vida erótica é uma desolação. Quando a personagem regressa e diz “Poema em linha recta”, o espectador confronta-a, mas de um outro lado, vendo um outro aspecto do mesmo. Pela sequência identificará esta pessoa como uma mente particular. O pressuposto maior de tudo isto é o de que cada uma das personagens é cumulativamente iluminada pelos textos que enuncia, e que o concerto desses dramas (Soares, Campos, Caeiro, “Pessoa”) induz um drama maior, o da “mãe” de todos eles: Fernando Pessoa.

Poesia

A nossa ideia, minha e do Ricardo Pais, nunca foi a de alinhar um recital de poesia. Há que tomar cada um destes textos como um pequeno drama. A ideia de declamação tem de ser morta à nascença, como o foi aliás em *Fausto*. *Fernando*. *Fragments*., tal como uma noção, emasculada e etérea, de poesia tem de ser posta de parte. A força percussiva e de choque da escrita de Pessoa não está confinada a Álvaro de Campos. A intensidade atravessa tudo o que Pessoa escreve, mesmo um texto sobre ortografia. Todos conhecem a frase “Minha pátria é a língua portuguesa”. É um dos mais célebres passos de Pessoa, não há político de helicóptero que o não cite. Acontece que, devolvido ao seu contexto – como alçguns, poucos, fizeram notar –, ele não diz nada do que se faz crer. Apesar de esta correcção estar em vias de tornar-se um segundo lugar-comum, é pertinente lembrá-la. O passo está no *Livro do Desassossego*: “Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiisse. Sim, porque a ortografia também é gente”.

Evidentemente, o *pathos* de Soares não corresponde ao de Campos, e o *pathos* de Campos é distinto do de “Pessoa” (o designado “ortónimo”),

que por seu turno difere também do de Caeiro. Mas o tipo de intensidade de que falamos atravessa todos estes textos de Pessoa.

Bandolins e mosqueteiros

De que trata *Turismo Infinito*? Qual o sentido? Devo dizer que tenho um problema com este tipo de questões. É uma dificuldade real, nada do género “sei o que é, mas tenho dificuldade em explicar”. Posso, todavia, esclarecer a razão do meu desconforto, recorrendo ao que Pessoa chama “a cobardia do exemplo”: de que é que trata a pintura de Picasso? Os quadros retratam bandolins, mosqueteiros, o sexo de uma mulher, um jornal sobre a mesa – e estes motivos repetem-se até à exaustão. Podemos então dizer que a pintura de Picasso é sobre isto? Evidentemente, o tópico não é irrelevante – não se pode operar uma dissociação forma/conteúdo de tal modo que se incorra no erro de pensar que a forma redime tudo –, mas percebemos que não é o aspecto central. Do *Livro do Desassossego* dir-se-á que é sobre a perturbação de Soares, sobre o tédio que a vida lhe inspira, mas não é isto que faz o livro. Viesse alguém falar-nos da sua inquietação existencial e justificadamente poderia dizer-se-lhe: “por que não guarda isso para o seu psiquiatra favorito?”. O que distingue os devaneios de Soares é antes o modo como retórica e mente se confundem. São textos que descrevem movimentos mentais muito subtis, na fronteira do inarticulado. Trata-se de coisas que talvez a neurologia venha a explicar um dia, mas a que somos incapazes de dar expressão exacta.

Poderá dizer-se que *Turismo Infinito* é sobre viagens, ou sobre os sentidos da viagem em Pessoa, mas este tipo de definição deixa escapar algo mais essencial. Se o tópico das viagens ocupa uma sequência dramática importante, atravessando todo o guião, não é porque veja nele um elemento crucial da criação poética de Pessoa. A razão é pragmática: porque permite articular textos entre si. Se me perguntam, pois, de que trata, direi que estes textos desenham cumulativamente uma série de pessoas contra o fundo de uma mente particular – a de Fernando Pessoa. Estou convencido de que isto é mais do que suficiente.

Cinema

Lembro-me de quando se estreou a versão cinematográfica de *Romeu e Julieta* do Zeffirelli. Achei uma xaropada, mas houve algo nele que me interessou: o Mercutio do actor John

McEnery. Alguém poderá dizer: “autonomizou essa personagem insolente e ácida porque estava na posse de toda a história. O que nos está a querer dizer é que só temos aqui Mercutios, esquecendo-se de que, sem *Romeu e Julieta*, Mercutio é de difícil legibilidade”. Respondo a esta objecção com um outro episódio: há uns anos, vi um *videoclip* que sintetizava para mim toda uma época. Era o “Bittersweet Symphony” dos The Verve, com o Richard Ashcroft a caminhar por um passeio, chocando com as pessoas que vêm na sua direcção. Tudo aquilo me era, feliz ou infelizmente, conhecido. O que quero dizer é que há um mundo associado à atitude daquele rapaz que está latente no *videoclip*. A minha intenção é a seguinte: gostaria que olhássemos para cada um dos textos como se fosse a parte exposta de uma coisa implícita, muito maior do que ela. Há pouco chamei a estes textos “dramaticulos”, termo beckettiano, porque cada um deles contém uma tensão dramática própria. Alguns destes poemas não ocupam sequer uma página, e evocam um mundo ou uma mitologia associada através do que é tão concisamente expresso.

Meteorologia

Turismo Infinito abre com dois trechos do *Livro do Desassossego*, obra que começa a ser composta entre 1912 e 1913 – ainda por Vicente Guedes, heterónimo que entretanto desaparece –, e tem o seu impulso decisivo nos últimos anos da vida de Pessoa, entre 1929 e 1935. O autor é Bernardo Soares, obscuro ajudante de guarda-livros que trabalha no 2.º andar dum edifício da Rua dos Douradores e vive no 4.º andar de um outro prédio da mesma rua. Há nele qualquer coisa de kafkiano, pelo facto de Kafka, tal como Soares, ter tido também uma ocupação burocrática (como funcionário de uma companhia de seguros). Soares é apresentado por Pessoa como um “semi-heterónimo”. A explicação é esta: “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”.

Centralmente, o livro é constituído pela descrição de paisagens, das ruas de Lisboa a determinadas horas, dos céus sobre Almada, de uma trovoadas sobre o Rossio... É um atlas meteorológico. Se o livro é sobre uma trivialidade, o que o torna importante? A resposta é complexa e passa, por exemplo, pelo virtuosismo da prosa. É decerto a melhor prosa em língua portuguesa, só comparável à de *Frei Luís de Sousa*. Há também em Soares um aspecto moderno, que as passagens incluídas na dramaturgia permitem entrever: é o facto de se pensar dono do que vê. Trata-se de uma percepção que nasce no século XVIII e está na base de quase todo o radicalismo revolucionário. Um aristocrata possui um domínio, mas Rousseau nas imediações desse domínio diz-se dono do que vê. Quando alguém começa a pensar nestes termos, a opor um invencível orgulho ideal à propriedade tangível, as consequências são imprevisíveis. Este fundo político está presente também no *Livro do Desassossego*, mas outras consequências, perceptivas e expressivas, resultam do facto de Soares se apropriar compulsivamente do que vê.

Profilaxia

No termo da primeira grande sequência dramática, caracterizada pela oscilação entre Bernardo Soares (Pessoa por defeito) e Álvaro de Campos (Pessoa por excesso), surge um poema do segundo (“Símbolos? Estou farto de símbolos...”) que desempenha uma importante função profilática de excluir leituras simbó-

licas. Segue-se-lhe a “Carta da Corcunda para o Serralheiro”, um texto que permaneceu inédito até há pouco tempo. Consiste basicamente nisto: uma rapariga corcunda, cuja vida é passada à janela de um 1.º andar, redige uma longa carta a um serralheiro que ama ilimitadamente, apesar de terem trocado apenas um olhar, e a quem não enviará o que está a escrever. Aparentando o maior prosaísmo, o texto pode ser lido como alegoria da criação poética enquanto suprimento de um défice e busca de companhia interior. Interessantemente, o poema anti-simbólico de Campos termina com uma tirada prosaica sobre uma costureira e o namorado que a deixou: “Símbolos?... Não quero símbolos... / Queria só – pobre figura de magreza e desamparo! – / Que o namorado voltasse para a costureira”. Para além de uma evidente ligação temática, introduzindo a carta da Corcunda, este poema serve de advertência contra a precipitação de leituras alegóricas. No entanto, permite ainda efectuar a recusa de uma ideia de plenitude, relevante também noutros momentos do espectáculo.

Branco ou tinto

O poema “Vilegiatura” tem uma função importante na estrutura dramática. Em si mesmo é interessante porque coloca Álvaro de Campos no campo, o que é uma situação anómala: ironicamente, Campos é uma figura urbana, mais ligada às grandes fábricas do que a meios campestres. O engenheiro naval veio para o campo descansar, e descreve o sossego e o silêncio desta realidade, mas o repouso é inviável. Muito do Campos – e do próprio Pessoa – parece estar em versos como estes: “Vim para aqui repousar, / Mas esqueci de me deixar lá em casa”. Há um excesso de consciência que cria uma impossibilidade: parte em viagem para descansar, mas está condenado a levar consigo uma realidade interior cindida. Para além desta experiência campestre de Campos, temos um outro elemento atípico: a lembrança, ou fantasia, de uma realidade conjugal terna. Há mesmo uma frase feliz, que estas situações parecem suscitar: “Olhaste conscientemente para mim, e disseste: / “Tenho pena que todos os dias não sejam assim”. Evidentemente, para uma criatura como Álvaro de Campos, isto é uma fantasia insustentável, que acabará destruída: “A vida... / Branco ou tinto, é o mesmo: é para vomitar”.

A meu ver, esta é a melhor forma de introduzir a sequência dedicada à relação de Pessoa com Ofélia Queirós. A inclusão de partes da correspondência na dramaturgia torna mais ampla a noção de literatura. De resto, correspondência, páginas de diário, poemas, textos em prosa, manifestos – tudo isto deve ser visto aqui num só plano coincidente. A intromissão de Campos no relacionamento entre Pessoa e Ofélia suspende a linearidade da distinção entre biografia e criação, e mostra que os heterónimos excedem, de facto, o estatuto de personagens dramáticas.

Condensando a complexa questão da sexualidade de Pessoa, a sequência pode, todavia, ser lida de muitos modos. Dou um exemplo: sempre me pareceu comovente a última carta de Pessoa a Ofélia (e que é a última da primeira fase do namoro), e, no entanto, dei-a a ler a alguns próximos que me disseram que, pelo contrário, ela revela um “grande traste”. É, decerto, um *handicap* meu, mas continuo a achá-la muito comovente, especialmente a passagem final: “Que isto de ‘outras afeições’ e de ‘outros caminhos’ é consigo, Ofelinha, e não comigo. O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam”. O público dirá.

Turismo

Quando o Ricardo me perguntou se tinha um título para o projecto, e propus *Turismo Infinito*, adoptou-o imediatamente. Ocorreu-me, entretanto, um título alternativo para o projecto: *Fernando Pessoa, Romance*. (Trata-se de uma citação: um escritor que muito admiro, Aragon, um génio mozartiano da língua, a haver algum, escreveu um livro cujo título é *Henri Matisse, roman*.) Mas talvez fosse um erro, porque *Turismo Infinito*, tal como surge no trecho do *Livro do Desassossego*, é uma excelente definição de literatura. Nessa passagem, Bernardo Soares, debruçado de uma varanda na Rua dos Douradores, observa um pedaço da Baixa de Lisboa e imagina ali, no silêncio de uma hora morta, uma “aldeia transferida”. A angular é muito pequena, o que vê é quase nada, e, no entanto, o apoio da varanda coberto de pó torna-se, por um momento apenas, “a amurada sem pó possível de um barco singrando num turismo infinito”. Trata-se de uma experiência estacionária, mas intensa: é infinito na intensidade que atravessa aquela ocasião banal. Em certo sentido, “turismo infinito” é uma contradição em termos. Faz-se turismo quando se dispõe de um intervalo de tempo. O turismo não pode ser infinito, nem no tempo nem na intensidade. Talvez seja possível de outro modo... Um exemplo de turismo infinito seria, talvez, o caso de alguém que viaja para Montreux, na Suíça, e passa lá 15 dias, permanecendo todo o tempo fechado no quarto, a ler, em vez de visitar a cidade ou passear pelos Alpes.

Anais do ressentimento

Ouvimos frequentemente este tipo de frase: “por que é que a maldita arca de Pessoa não se esgota? Por que é que continuam a sair dela tantos inéditos? Por que é que Pessoa não acaba?”. Esta posição é intrigante. Por que razão deveria acabar? No fundo, trata-se de uma forma de ressentimento, endémico em sociedades regidas por um forte impulso igualitário, como o é qualquer democracia, contra quem se destaque em excesso da norma, cujo génio seja copioso e obscureça o talento contemporâneo. As objecções a Picasso, cuja produtividade, até mesmo aos 80 ou 90 anos, parece excessiva, são da mesma natureza. A capacidade criativa a este nível é demasiado rara, e quando surge alguém que parece separar-se do que é o equipamento genético normal da espécie, a desconiança é irremediável. Pessoa é um destes casos.

Geografia

Pode parecer paradoxal chamar *Turismo Infinito* a um espectáculo centrado na obra de um escritor que, durante 30 anos, praticamente não abandonou Lisboa. Evidentemente, este *Turismo* tem mais que ver com a descrição que Pessoa faz de si – “não evoluo: VIAJO” –, sobrevoando sistematicamente a mesma geografia, em direcções diferentes, com inflexões de estilo, variação de tópicos ou ritmos. Há casos de outros escritores, alguns de magnitude semelhante, que permaneceram quase toda a vida no mesmo lugar. Numa época em que se viaja obsessivamente, recusar-se a fazê-lo talvez seja virtude.

Mundo

No início da segunda sequência, dedicada ao tópico das viagens, surge um poema em que Álvaro de Campos exprime cansaço por essa “prolixa coisa” que é uma vida de deveres, manifestando o desejo de o Sud Express descarrilar, só para

não ter de cumprir a obrigação de se deslocar à estação do Rossio e se despedir de um amigo. Curiosamente, a expressão deste “cansaço antecipado” transforma-se, nos dois últimos versos, numa afirmação de força: “Tenho desejo forte, / E o meu desejo, porque é forte, entra na substância do mundo”. Prova da força do desejo seria o cansaço fazer descarrilar o Sud Express: ao entrar directamente na substância do mundo, alteraria a sua ordem e o seu funcionamento. Estes versos de Álvaro de Campos contrariam a tese, repetida até à exaustão, de Pessoa como “o homem que nunca existiu”. O verso de Campos autonomiza-se do seu contexto mais imediato, aplicando-se à totalidade da obra: porque o desejo é tão forte entrou directamente na coisa extensa, na substância do mundo.

Sgt. Pepper’s

Em que companhia se deve colocar Pessoa? Há um caso revelador: o do relacionamento de Fernando Pessoa com Aleister Crowley. Pessoa descreve-o, numa carta a João Gaspar Simões, como “poeta, mago, astrólogo e *mistério* inglês”. A propósito de uma questão astrológica escreveu a Crowley, e iniciaram uma correspondência que culminou numa viagem deste a Lisboa em 1930. Crowley encena então um misterioso desaparecimento na Boca do Inferno, em Cascais. A imprensa da época noticia o sucedido e Pessoa é entrevistado, colaborando em toda aquela mistificação. (Pessoa traduziu um poema de Crowley – “Hino a Pã”, tradução que excede em muito o original, e é, de facto, um dos grandes poemas da língua portuguesa.)

A capa do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* exhibe os Beatles à frente de uma série de pessoas escolhidas por eles e por Peter Blake, autor da capa. Aleister Crowley é uma dessas pessoas. (Na casa de Crowley vive hoje um dos seus entusiastas, Jimmy Page, dos Led Zeppelin.) Se na capa de *Sgt. Pepper’s* Pessoa encontra uma afinidade imediata, também é verdade que excede a quase totalidade dos que lá figuram. Quando o confinamos ao discurso fruste do “drama em gente”, corremos o risco de perder de vista a dimensão global da sua obra. •

*Declarações extraídas das sessões realizadas entre os dias 10 e 14 de Setembro de 2007, na Sala Branca do TNSJ. Transcrição (com **CRISTINA CARVALHO**) e edição **PEDRO SOBRADO**.

“Ser forte é ser capaz de sentir”

ÁLVARO DE CAMPOS*

O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente com capacidade para ter mestre. Não havia pessoa que se acercasse de Caeiro, que falasse com ele, que tivesse a oportunidade física de conviver com o seu espírito, que não viesse outro dessa única Roma de onde se não voltava como se ia – a não ser que essa pessoa o não fosse, isto é, a não ser que essa pessoa fosse, como a maioria, incapaz de ser individual a não ser por ser, no espaço, um corpo separado de outros corpos e estragado simbolicamente pela forma humana.

Nenhum homem inferior pode ter um mestre, porque o mestre não tem nele nada de que o ser. É por esta razão que os temperamentos definidos e fortes são facilmente hipnotizáveis, que os homens normais o são com relativa facilidade, mas não são hipnotizáveis os idiotas, os imbecis, os fracos e os incoerentes. Ser forte é ser capaz de sentir.

Em torno do meu mestre Caeiro havia [...] principalmente três pessoas – o Ricardo Reis, o António Mora e eu. Não faço favor a ninguém, nem a mim, dizendo que éramos, e somos, três indivíduos, absolutamente distintos, pelo menos pelo cérebro, da humanidade corrente e animal. E todos nós três devemos o melhor da alma que hoje temos ao nosso contacto com o meu mestre Caeiro. Todos nós somos outros – isto é, somos nós mesmos a valer – desde que fomos passados pelo passador daquela intervenção carnal dos Deuses.

O Ricardo Reis era um pagão latente, desentendido da vida moderna e desentendido daquela vida antiga, onde deveria ter nascido – desentendido da vida moderna porque a sua inteligência era de tipo e qualidade diferente; desentendido da vida antiga porque a não podia sentir, pois se não sente o que não está aqui. Caeiro, reconstrutor do Paganismo, ou, melhor, fundador dele no que eterno, trouxe-lhe a matéria de sensibilidade que lhe faltava. E Ricardo Reis encontrou-se o pagão que já era antes de se encontrar. Antes de conhecer Caeiro, Ricardo Reis não escrevera um único verso, e quando conheceu Caeiro tinha já vinte e cinco anos. Desde que conheceu Caeiro, e lhe ouviu o “Guardador de Rebanhos”, Ricardo Reis começou a saber que era organicamente poeta. Dizem alguns fisiologistas que é possível a mudança de sexo. Não sei se é verdade, porque não sei se alguma coisa é “verdade”. Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher – como se preferir – quando teve esse contacto com Caeiro.

O António Mora era uma sombra com veleidades especulativas. Passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. Indeciso, como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para ele fosse verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que ele não tinha; pôs dentro do Mora periférico, que ele sempre tinha apenas sido, um Mora central. E o resultado foi a redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro. O resultado triunfal foi esses dois tratados, maravilhas de originalidade e de pensamento, *O Regresso dos Deuses* e os *Prolegómenos a uma Reformaço do Paganismo*.

Por mim, antes de conhecer Caeiro, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma. Conheci o meu mestre Caeiro mais tarde que o Reis e o Mora, que o conheceram, respectivamente, em 1912 e 1913. Conheci Caeiro em 1914. Já tinha escrito versos – três sonetos e dois poemas (“Carnaval” e “Opiário”). Esses sonetos e estes poemas mostram o que eu sentia quando estava sem amparo. Logo que conheci Caeiro, verifiquei-me. Cheguei a Londres e escrevi imediatamente a “Ode Triunfal”. E de aí para diante, por mal ou por bem, tenho sido eu.

Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de Março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler o “Guardador de Rebanhos”. Foi para casa com febre (a dele), e escreveu, num só lance ou traço, a “Chuva Oblíqua”.

A “Chuva Oblíqua” não se parece em nada com qualquer poema do meu mestre Caeiro, a não ser em certa rectilinearidade do movimento rítmico. Mas o Fernando Pessoa era incapaz de arrancar aqueles extraordinários poemas do seu mundo interior se não tivesse conhecido Caeiro. Mas, momentos depois de conhecer Caeiro, sofreu o abalo espiritual que produziu esses poemas. Foi logo. Como tem uma sensibilidade excessivamente pronta, porque acompanhada de uma inteligência excessivamente pronta, o Fernando teve sem demora a reacção à Grande Vacina – a vacina contra a estupidez dos inteligentes. E o que há de mais admirável na obra do Fernando Pessoa é esse conjunto de seis poemas, essa “Chuva Oblíqua”. Sim, poderá haver ou vir a haver coisas maiores na obra dele, mas mais originais nunca haverá, mais novas nunca haverá, e eu não sei portanto se as haverá maiores. E, mais, não haverá nada de mais realmente Fernando Pessoa, de mais intimamente Fernando Pessoa. Que coisa pode exprimir melhor a sua sensibilidade sempre intelectualizada, a sua atenção intensa e desatenta, a sua subtileza quente da análise fria de si mesmo, do que esses poemas-intersecções, onde o estado de alma é simultaneamente dois, onde o subjectivo e o objectivo, separados, se juntam, e ficam separados, onde o real e o irreal se confundem, para que fiquem bem distintos. Fernando Pessoa fez nesses poemas a verdadeira fotografia da própria alma. Num momento, num único momento, conseguiu ter a sua individualidade – a que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque a não tem.

Viva o meu mestre Caeiro! •

* In *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*. Texto fixado, org. e apresent. por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1997. p. 72-76.

O Lugar da Poesia

FERNANDO CABRAL MARTINS

Cada pessoa é apenas o seu sonho de si própria / Eu nem isso sou.

Fernando Pessoa – *Pessoa por Conhecer II*, p. 253 (org. Teresa Rita Lopes)

O gosto de viajar.

Quando vemos um espectáculo que parte de um texto e de um universo precisos, aquilo a que assistimos é a uma metamorfose, palavra antiga que se aplica aos deuses e aos artistas. Pelo que esse texto e esse universo ganham uma vida nova, desencadeada por essa nova leitura.

Depois, tomada como um convite à comunicação com outro universo, toda a leitura é uma alta forma de turismo. Passa-se por um texto como quem percorre uma cidade. Muda-se de palavras como se muda de ares. Lê-se um poema como quem olha para um quadro num museu ou uma curva numa estrada. Escolhe-se um país como um autor, um género, um período da história. E há paixões por Joyce e por Trieste, por Lorca e por Granada, por Proust e por Paris, por Caproni e por Génova, por Cavafis e por Alexandria. Uma paisagem pode ser confortável como um estilo. Viaja-se em todos os tons de uma música que se ouve através de cores e campos, como o *Visionário* de Gomes Leal.

Fernando Pessoa explicou a Adolfo Casais Monteiro que não evoluía, viajava. Assim situava no espaço, e não no tempo, a sua poética toda. Este pormenor perturba, pois seria antes previsível que um modernista valorizasse a novidade ou o progresso. Mas não. E ele escreveu mesmo o verso célebre “Viajar! Perder países!”, em que sugere que as verdadeiras viagens são as que a imaginação desfere. Pelo que se pode concluir que, segundo tal concepção, nenhuma colecção de fotografias de viagem, por mais vasta que seja, poderá algum dia conter o prazer de passear que há num simples cerrar de olhos.

Um museu onde se guardam maravilhas que vieram de todo o mundo, uma mesa de café onde se trocam fiapos de ilusão, a modesta reprodução a cores de um quadro que se encontra numa revista esquecida numa gaveta podem ser meios de transporte à velocidade da luz, ou de um gesto. Também um poema. Ele desloca para longe, é movimento de contacto, pura surpresa. A emoção que sentimos por dentro não pode deixar de ser nossa – e é ainda a do outro. É a manifestação de uma presença múltipla. É a comunicação que faz mover o mundo.

Bernardo Soares diz, num certo momento: “porque me sinto outro sou feliz”. Sim, a felicidade. É a remuneração que oferece este modo de viajar.

A máquina do mundo.

Primeiro, Fernando Pessoa, como temos vindo a perceber, é o contrário de um poeta romântico. A magnífica figura do eu esfuma-se, e em vez do seu vulto genial apenas subsiste um nevoeiro, imagens soltas, um desdobramento em série, um fluxo de multiplicidade. “Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha”, escreve ele a Adolfo Casais Monteiro a 13 de Janeiro de 1935.

Ora, os seus diferentes nomes literários – orónimo, semi-heterónimo ou heterónimos – organizam-se em dois grupos nucleares: um é formado por Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Bernardo Soares. O outro é formado por Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

O primeiro grupo vive em Lisboa, mais concretamente na Baixa e no Chiado. O segundo varia, Alberto Caeiro prefere nunca sair do Ribatejo, Ricardo Reis exila-se para o Brasil.

O primeiro tem, curiosamente, o mesmo número de letras nos nomes, 14, e as mesmas vogais tónicas, com uma variação, sempre com base numa tonalidade em “a”. Os nomes do segundo assentam numa tonalidade em “i”. (Por maioria de razão, os nomes também são gente, como Bernardo Soares diz da ortografia.)

O primeiro assenta numa aceleração dos sentidos – das sensações, da experiência do mundo – e na redução de todos os conceitos. O segundo executa operações filosóficas sobre a sensação, procede à elaboração de um conjunto de regras de vida, constrói modos transmissíveis e memorizáveis de ser feliz. (Ou, pelo menos, um pouco menos infeliz.)

O primeiro é interseccionista e sensacionista, o segundo é mais mental, epigramático e, num sentido amplo, religioso.

O primeiro é o dos aprendizes e o segundo é o do mestre com o seu discípulo neo-clássico.

Ambos são grupos de respondedores à Decadência, segundo uns, ou de desencadeadores da Revolução, segundo outros. Ambos formam o coração da heteronímia. Mas há uma diferença específica de brilho e intensidade dramática entre eles que os torna peças autónomas dessa grande máquina do mundo interior a que assistimos.

Como ele próprio formulou: “Não somos actores de um drama: somos o próprio drama – a antestreia, os gestos, os cenários. Nada se passa connosco: nós é que somos o que se passa”.

A parte do sonho.

Agora, a disposição das peças muda de figura com *Turismo Infinito*. As palavras que formam a obra e que formam também as leituras habituais da obra são subvertidas, reveladas noutras dimensões.

A invenção posta nessa releitura vem participar, ainda, na reconstrução da obra de Fernando Pessoa, a que a edição original da Ática veio dar uma primeira forma com quatro livros publicados entre 1942 e 1944. A verdade é que só quarenta anos depois dessa edição pioneira da heteronímia é que surgiu o *Livro do Desassossego*, e ainda passaram outros vinte anos até dispormos de edições que apresentem o conjunto tendencialmente completo dos textos das cinco personagens centrais do “drama em gente”. Demorou mais de sessenta anos de trabalho a edição da obra de Fernando Pessoa, até ser possível lê-la em termos textuais próximos de correctos.

E, no entanto, a obra de Fernando Pessoa é *work in progress*, cuja grandeza implica que o seu acabamento seja, literalmente, interminável. Quer do ponto de vista do seu modo de criação escrita, irremediavelmente fragmentário, em estado de esboço, de incompletude, quer também do ponto de vista da sua edição, à maneira daquela “catedral paúlca” de que falava Mário de Sá-Carneiro, a catedral da Sagrada Família que Gaudí deixou, para sempre inacabada, em Barcelona.

Work in progress que inclui, mesmo, intervenções como a de David Mourão-Ferreira, que em 1963 modernizou a ortografia de *Mensagem*. Ou as dos vários organizadores que deram e hão-de dar formas diferentes ao (é só um exemplo) *Livro do Desassossego*, pois a sequência que essa narrativa-diário implica não está determinada, nem é possível ser determinada de nenhum

modo, e nem sequer se sabe quantos e quais, ao todo, serão os trechos que hão-de integrar o *Livro*.

Obra aberta, texto que não se pode fixar de uma vez por todas. Deste modo, a leitura torna-se criadora, ela tem que completar a *escrita* do texto. O sonho, que é a mola da imaginação literária, é também o bom método para a sua leitura.

Esta poesia é constituída por dois materiais: um são as palavras na sua sintaxe concreta, outro é a fantasia, a projecção de imagens que servem para ocupar os lugares vazios do Autor e da Obra.

O Comité Sensacionista.

Turismo Infinito parte, assim, da existência de dois grupos principais na estranha pequena sociedade a que chamamos Fernando Pessoa, e privilegia um dentre eles. Na proliferação da obra, elege o núcleo energético, a raiz: Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Bernardo Soares. Os três interseccionistas-sensacionistas sem paz nem certezas.

A bem dizer, a voga de Fernando Pessoa começou a construir-se desde a primeira hora – isto é, *Orpheu*, 1915 – em torno de Álvaro de Campos e da sua torrencialidade, que toca na “Ode Marítima” o sublime. (São esses os mares em que navega o Supra-Camões que Fernando Pessoa escreveu que havia de vir um dia.) E Álvaro de Campos mantém-se o absoluto protagonista da obra durante as décadas seguintes, desde a *presença* de José Régio até ao Surrealismo de Mário Cesariny e Alexandre O’Neill, e depois àquela literatura a que Eduardo Lourenço chamou “desenvolta” nos anos 60, a dos “filhos de Álvaro de Campos”. Aliás, Álvaro de Campos é o único que mantém toda a vida com o próprio Fernando Pessoa uma relação de parceria – escrevendo para jornais na era de *Orpheu* e até envolvendo-se em polémica com ele nas páginas da *Athena* (1924-1925), para não falar daquela estrangulante triangulação que liga indissolivelmente os dois a Ofélia, a inesperada namorada shakespeareana que um ama e o outro detesta.

O que é facto é que a esse dueto se vem juntar triunfalmente Bernardo Soares, apesar da sua humilde qualidade de “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. E o Fernando Pessoa mais impressionante para o leitor contemporâneo passou a ler-se também com esse novo nome.

Ricardo Reis nem chega a aparecer neste *Turismo Infinito*. Nem António Mora, nem o Barão de Teive, nem nenhum dos restantes heterónimos menores. E o próprio Alberto Caeiro, por todos eles chamado Mestre, aparece só a terminar – exactamente como quem chega ao princípio.

Na ficção dos heterónimos, Alberto Caeiro é o mestre no sentido mais forte de iniciador, de revelador ou de professor. O iniciador é, portanto, aquele que termina, e essa conclusão (esse círculo perfeito) é uma apoteose da felicidade. O Mestre, que esteve sempre lá mas não se sabia, traz a luz de uma verdade óbvia e inútil: ser feliz é ser natural.

Verdade óbvia só depois de enunciada. E inútil, porque inalcançável por mãos humanas. Pessoa, o simbolista das intersecções, Campos, o sensacionista dos histerismos, Soares, o guarda-livros dos devaneios, são todos demasiado humanos, aprendem depressa de mais e depois não lhes serve de nada, são inteiramente diferentes do Mestre e não têm emenda, são

tudo menos naturais, e, quanto a serem felizes, só na Austrália (“desde que lá se não vá”).

Todo o processo de leitura a que este espectáculo corresponde vai no sentido da aproximação ao essencial, da rima entre complexidade e simplicidade.

Qualquer coisa natural.

Os três nomes do comité sensacionista que ocupam o centro deste drama lírico formam um trio moderno, historicamente contemporâneo do seu autor e dos seus primeiros leitores.

Já Ricardo Reis se volta por completo para a Antiguidade, e parece todo feito de literatura, é como um artefacto retórico de fazer pensar. A ausência de Ricardo Reis deste *Turismo Infinito* é, afinal, a sua própria exclusão.

E, no entanto, é Ricardo Reis quem assina um dos últimos poemas de Fernando Pessoa, dias antes de morrer, um dos mais belos, aquele que começa com o verso “Vivem em nós inúmeros”, e em que, afinal, se manifesta a mesma consciência de falência da harmonia estrutural e da unidade. A imprecisão de todos os limites, o atravessamento das sensações mais díspares, a mistura no mesmo instante do real e do irreal, tudo o que torna cada heterónimo um reflexo em abismo da mesma fragmentação personalitária que ocorre no espaço do Autor, torna Ricardo Reis um microcosmo, e nisso se mostra igual aos outros. Mas o seu exílio torna-se a sua definição. E está presente neste espectáculo por estar fora dele.

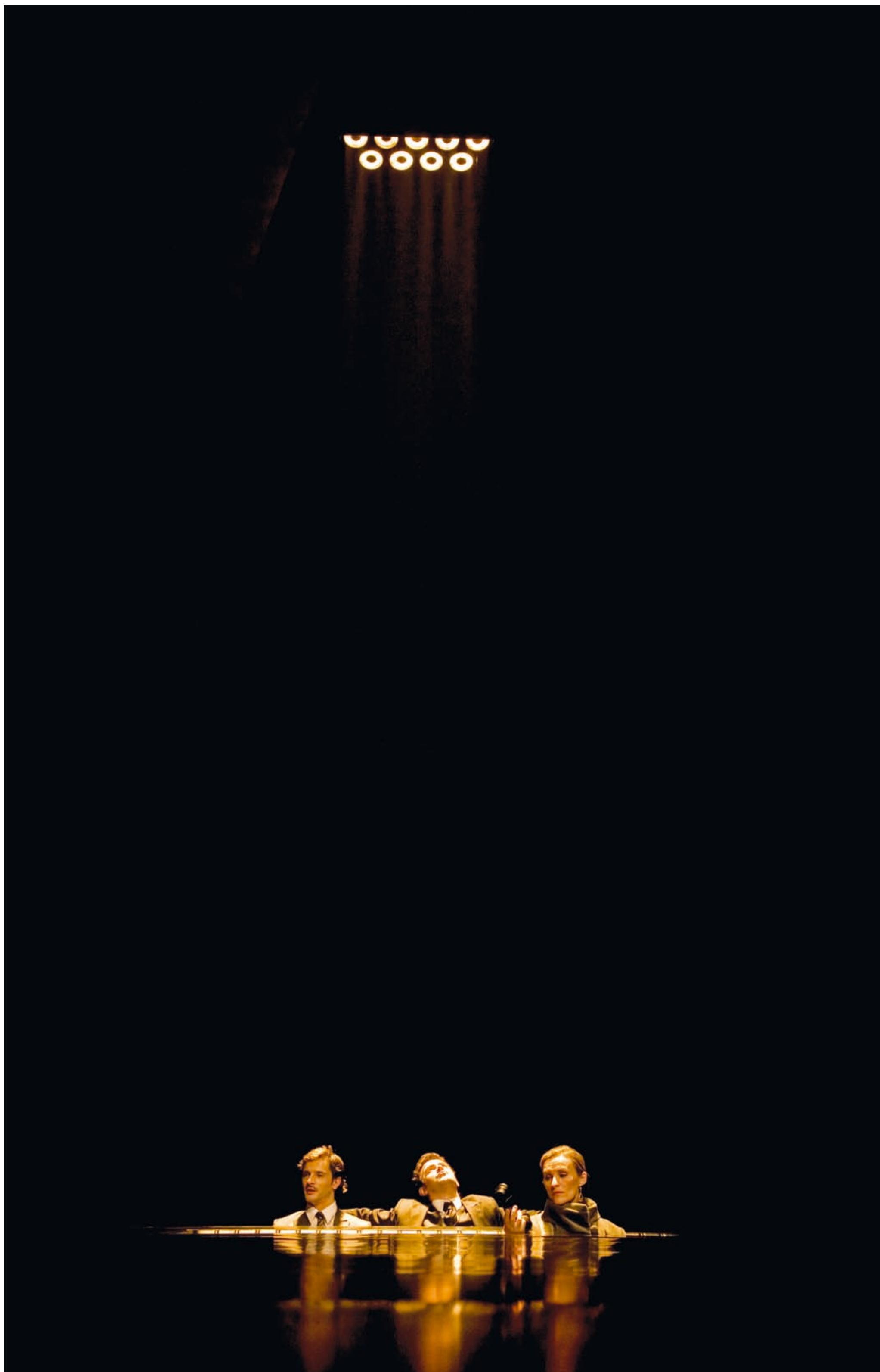
Alberto Caeiro é a presença, ou pelo menos a ilusão forte do real. Ele transfigura tudo: resolve o enigma andando ao vento e ao sol. Por isso *Turismo Infinito* repousa nos seus braços jovens, frágeis. Ele existe, não é uma sucessão de “eus” inúmeros, nem anda alheado de si próprio, nem é uma intersecção de si com o outro, nem uma infusão de sonhos, nem uma vítima do tempo que lhe secciona o “eu” em bocados. Ele é como “qualquer coisa natural”.

Alberto Caeiro, num dos poemas finais deste espectáculo, está do lado de cá de um muro, sabe que do lado de lá desse muro está o resto do mundo, ele dá conta de sons e luzes que vêm desse outro lado, e ouve “um grito casual de quem não sabe que eu existo”. O ponto decisivo reside exactamente aí, nesse “eu existo”. A sua ciência, afinal, é a de ser alguém. O espaço isolado que é o seu é um espaço de soberania.

Então, vemos que neste palco interior todas as personagens o são de autores que enquanto tal existem – e todas são meras projecções de lanterna mágica, o Mestre ainda mais que os outros. Os autores são textos vivos – e são, afinal, personagens de teatro. Quer dizer: o teatro torna-se a leitura mais perfeita possível do carácter dramático do fingimento heteronímico.

Mas aquele Fernando Pessoa, que ali evolui junto com os outros, quem é ao certo? Real será ele só, afinal, e os outros todos fantasmas que rodam à sua volta? Mas como escapar ao sentimento de que é de Álvaro de Campos que os outros andam à roda? E não foi Fernando Pessoa ele mesmo quem escreveu uma vez: “Sou uma personagem de dramas meus”?

Pressentimos então uma vertigem maior: que tudo se passa num plano que não é nem o do real nem o da ilusão. É simples. Esta forma infinita de turismo passa-se no lugar da poesia. •



“Estremeço se dizem bem”

BERNARDO SOARES*

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.

Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sedas esbatidas, onde um luar de ideia bruxuleia, malhado e confuso.

Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar. Lembro-me, como do que estou vendo, da noite em que, ainda criança, li pela primeira vez numa selecta o passo célebre de Vieira sobre o rei Salomão. “Fabricou Salomão um palácio...” E fui lendo, até ao fim, trémulo, confuso; depois rompi em lágrimas, felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar. Aquele movimento hierático da nossa clara língua majestosa, aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são cores ideais – tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política. E, disse, chorei; hoje, lembrando, ainda choro. Não é – não – a saudade da infância de que não tenho saudades: é a saudade da emoção daquele momento, a mágoa de não poder já ler pela primeira vez aquela grande certeza sinfónica.

Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspisse.

Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha. •

* In *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 255.

“Cada vez que viajo, viajo imenso”

BERNARDO SOARES*

Cada vez que viajo, viajo imenso. O cansaço que trago comigo de uma viagem de comboio até Cascais é como se fosse o de ter, nesse pouco tempo, percorrido as paisagens de campo e cidade de quatro ou cinco países.

Cada casa por que passo, cada chalé, cada casita isolada caiada de branco e de silêncio – em cada uma delas num momento me concebo vivendo, primeiro feliz, depois tediento, cansado depois; e sinto que tendo-a abandonado, trago comigo uma saudade enorme do tempo em que lá vivi. De modo que todas as minhas viagens são uma colheita dolorosa e feliz de grandes alegrias, de tédios enormes, de inúmeras falsas saudades.

Depois, ao passar diante de casas, de vilas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão. Vivo todas aquelas vidas domésticas ao mesmo tempo. Sou o pai, a mãe, os filhos, os primos, a criada e o primo da criada, ao mesmo tempo e tudo junto, pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo [tempo] várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo – e ao mesmo tempo por fora, vendo-as, e por dentro sentindo-mas – as vidas de várias criaturas.

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças. •

* In *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 283.

Uma nova geometria do espaço vazio

Conversa entre João Mendes Ribeiro* e Manuel Aires Mateus sobre o dispositivo cénico de *Turismo Infinito*.



JOÃO MENDES RIBEIRO Para esta conversa sobre o projecto de cenografia que desenvolveste para *Turismo Infinito*, trago três questões fundamentais. Uma diz respeito à relação entre o dispositivo cénico e a arquitectura específica do TNSJ, um teatro à italiana; outra decorre da natureza e das valências da cenografia propriamente dita; finalmente, gostaria de discutir como, neste trabalho em particular, se estabelece a relação entre cenografia e arquitectura, isto é, o modo como se transportam algumas imagens da arquitectura para o teatro, transformando-as em objectos cénicos. Poderíamos, no entanto, começar por abordar o modo como o texto e a dramaturgia influíram na concepção do dispositivo cénico.

MANUEL AIRES MATEUS A natureza do texto foi decisiva. O texto é praticamente infinito, não na extensão, é claro, mas na intensidade: é impossível de abarcar e conter, é impossível de controlar. O cenário procura expressar essa natureza. Nas conversas que tive com o Ricardo Pais, cujo instinto se revelou determinante, falámos sempre de um cenário total. “Total” foi, aliás, a primeira palavra que me ocorreu. Colocámos a hipótese de um cenário que fosse todo branco, depois que fosse todo preto; fosse como fosse, teria sempre de ser *todo qualquer coisa*. Acabámos por nos fixar no preto, porque com o branco não conseguiríamos obter um sentido de infinito. A ideia passou a ser dispor o negro (da cenografia) recortado sobre o negro (da caixa de palco).

JMR O negro reforça, de facto, a noção de infinito.

MAM Os textos que compõem a dramaturgia são tão fortes, e a predominância da palavra é de tal modo irrecusável que me pareceu que a cenografia deveria funcionar como aqueles quadros da pintura flamenga, de cujo fundo negro emerge, fortíssimo, um rosto. Aqui, a ideia é a de que esse infinito, esse negro de cujo contorno se perde a noção, possa ser rasgado pelos textos de Pessoa, ou pelos actores enquanto veículos dos textos. Levei anos para fazer um cenário, e quando tenho finalmente a possibilidade de o fazer, com o Ricardo Pais, opto por um não-cenário! Ao fazermos esta caixa negra dentro de uma caixa negra, é como se nos recusássemos a criar um cenário. Mas o que gosto no dispositivo cenográfico é o facto de combinar a força invasiva, pela sua dimensão e pelo modo como extravasa a área de palco e se projecta na plateia, e uma intenção de apagamento, de não querer ser, de não querer estar... É um cenário expectante. Expectante e total.

JMR O dispositivo cénico enquadra-se claramente na tipologia dos espaços de representação do *palco dentro do palco*. O que propões, no fundo, é um novo espaço perfeitamente delimitado, com marcações muito claras, que encerra um conceito de aproximação e distanciamento. Aproximação, porque a cenografia rompe com a boca de cena, possibilitando uma relação mais forte entre intérpretes e espectadores; distanciamento, porque, pela perspectiva acelerada, há uma dilatação do espaço, gerando profundidade. A cenografia subverte a regra da própria sala, que é a marcação do arco de proscénio. Este é um cenário que não adere à boca de cena, que não cria um mundo de ilusão para lá da boca de cena, mas que a rompe e passa adiante. Está implícita aqui uma crítica à arquitectura e à tipologia do teatro, mas também uma vontade de aproximação da acção aos espectadores, algo que decorre dos pressupostos da encenação.

MAM Há a tentativa de substituir o espaço existente por um outro espaço. Tenho esta ideia de que o teatro tem uma relação muito forte com o sentido do tempo. Decorre num

tempo perfeito, controlado, e, de alguma maneira, possui um poder de substituição. Quando a peça se acende, o mundo como que se apaga. Há sempre um contraponto: antes, o mundo existe e aquilo é acessório; de repente, a peça existe e é o mundo que se torna acessório. No tempo finito em que acontece, o teatro existe e sobrepõe-se a tudo. A meu ver, a peça faz justiça a esta ideia. Com o desenho cenográfico, estamos a marcar a noção de que estes textos são tudo. Esta perspectiva pareceu-me bastante estimulante, até porque estas salas provocam sempre em nós a ideia do ecrã. Há qualquer coisa no *frame*, no caixilho da boca de cena, que nos dá o ecrã.

JMR No teatro à italiana, a cena é sempre frontal e emoldurada.

MAM Pareceu-me que a cenografia deveria romper essa moldura, esse ecrã. E acredito que o faz de duas maneiras: primeiro, porque invade; depois, porque de alguma maneira se anula. Não é bem anular-se. O que se passa é que a sua presença só se afirma com outros elementos, pelo modo como é utilizada e explorada na sua profundidade...

JMR Pelas marcações, pelos movimentos, pelas vivências naquele espaço...

MAM Também pela luz, que é essencial.

JMR A luz tem o poder de desenhar o espaço. Através da luz, a cenografia cumpre-se no momento da acção.

MAM Faço muito o paralelo com a pintura flamenga, com aquelas suas figuras e rostos muito marcados, que se destacam sobre um fundo praticamente ilegível, acabando curiosamente por o desenhar. De algum modo, é o rosto que torna legível tudo aquilo que, a princípio, nem sequer leríamos, como as roupagens escuras que se recortam sobre o negro. O cenário é redesenhado no uso que dele faz a encenação. À partida, nós nem o leríamos, é a encenação que o torna legível.

JMR Também sinto isso, este trabalho como uma espécie de habitáculo. O cenário é claramente desenhado pela forma de o habitar e percorrer. Vejo-o mais como arquitectura de movimento do que como espaço estático, embora possa ser tudo. É um dispositivo que cria uma série de possibilidades pela sua ambiguidade, pela sua abstracção: encontro ali uma rua, mas também leio nele um espaço interior; tanto pode ser um espaço público como um espaço privado. Mas há outra coisa que me parece particularmente interessante: a questão da escala. O dispositivo cénico configura escalas muito diversas. É certo que vai depender muito da luz...

MAM Percebemos isso ao ver aquelas primeiras fotografias do João Tuna, feitas com luzes casuais. O conjunto muda completamente com a luz.

JMR Quando entra em cena, o intérprete está elevado, suspenso e esmagado pela tensão entre os dois planos, chão e tecto, que a luz certamente reforçará. Curiosamente, nesse ponto, o actor parece maior, apesar de estar ao fundo e mais distante do espectador. À frente, passa-se o contrário: a sua escala diminui porque o espaço é imenso e a tensão entre os planos quase se anula. A ideia de suspensão, sublinhada pelo desenho de luz, e esta possibilidade de manipulação de escalas vão revelar-se muito importantes para o espectáculo.

MAM Logo no princípio, o Ricardo definiu que teríamos dois *followspots* a operar sobre o cenário. Queria, em momentos específicos, fazer as personagens flutuar, ideia que me agradou imenso, porque tira proveito do

limite que os dois planos criam na sua tensão. Provavelmente, sem se detectar os limites dos dois planos, será possível percepcionar as personagens a flutuar. De resto, havia duas ideias de princípio muito claras: a ideia de compressão, obtida pela altura mínima possível ao fundo, em contraponto com a abertura à frente, que operaria uma inversão; e a ideia da escada, que cria uma possibilidade de *ascensão sobre*.

JMR E que permite também fragmentar os corpos, como acontece em algumas cenas. Podemos vê-los pela metade, ou apenas cabeça e ombros, o que suscita leituras curiosas.

MAM Acredito que é um cenário de possibilidades, porque podes fazer isso e depois, com a luz, inverter tudo.

Nova regra de habitação

JMR Gostaria também de assinalar o facto de chão e tecto funcionarem como espelhos um do outro. É certo que há diferenças no seu desenho, mas o jogo de espelhos está latente e permite intuir a presença de paredes laterais. Constrói-se assim uma sala, não deixando nunca de ser um espaço aberto. A cena é aberta, mas a relação que se estabelece entre tecto e pavimento sugere as paredes e fecha o espaço.

MAM É engraçado dizeres isso, porque inicialmente tínhamos paredes laterais, e colocámos a hipótese de toda a luz ser feita dentro de caixas. De repente, tudo isso pareceu diminuir as possibilidades.

JMR Sobretudo para o desenho de luz. Com o tecto, já lhe retiraste um plano que é normalmente fundamental, se lhe retiras os outros... [*risos*] Mas acho que as paredes estão lá, mesmo não sendo fisicamente visíveis.

MAM O que procurámos foi precisamente determinar a tensão entre chão e tecto que permitisse dispensar materialmente as paredes laterais, passando a ser desenhadas pela percepção do espectador. Quando as retirámos do plano, sentimos alguma dificuldade, se bem que agora já não consiga pensar no cenário com as paredes. Parece-me que intuí-las é muito mais interessante do que a sua presença material.

JMR As paredes estão lá, e também são muito sugeridas pelos movimentos dos actores, porque não há entradas nem saídas laterais, o que faz com que se leia o espaço sempre desta maneira, como se houvesse de facto paredes. As ambiguidades de que este cenário está carregado são de facto aquilo que o torna particularmente forte e interessante. Refiro-me ao facto de poder ser tudo, o tal “cenário total”: é um espaço interior, mas também um espaço exterior; é um espaço tensionado, de compressão, mas também um espaço expandido (à frente, é mesmo monumental!); é um espaço aberto, mas também um espaço contido. Num espectáculo como este, trata-se de uma grande qualidade.

MAM Chamas-lhe qualidade, mas podes fazer a leitura oposta. Na verdade, nós temos a percepção de que esta peça poderia acontecer num qualquer espaço, o que é uma coisa angustiante. É suposto definires um! [*risos*] Também enfrentei outra dificuldade: não podia, ou não consegui, definir uma materialidade. Senti a necessidade de uma ausência de materialidade. Gostaria que a matéria fosse a luz.

JMR Daí usares sempre o mesmo material...

MAM Sim, a materialidade da cena será a que a luz lhe conferir. Isto é estranho, porque, enquanto arquitectos, estamos muito

habitutados a definir uma relação, em qualquer espaço, com os materiais. Muitas vezes, a partir dos materiais.

JMR O cenário é muito forte em termos de ocupação do espaço, apesar de ser negro, porque estrutura o vazio. Instaura uma nova ordem espacial. Para mim, o espaço vazio é a caixa negra do palco à italiana, o que está para lá da boca de cena, sem limites nem contornos. Julgo que era isso que pretendias, mas a tua proposta cenográfica define uma nova regra de ocupação ou, se quiseses, de habitação daquele espaço. Apesar de ser uma cena preta sobre a cena preta, uma espécie de sobreposição de pretos, possui limites muito claros e precisos. O que o cenário opera é uma nova estruturação do espaço vazio.

MAM Estou de acordo que estrutura uma nova ordem, mas inclino-me mais a imaginar o cenário não na sua totalidade, mas enquanto somatório de fragmentos.

JMR A partir dos movimentos dos actores e das marcações da encenação.

MAM Exactamente. Vejo primeiro o ângulo da escada; depois, o fim do tecto; a seguir, a diferença entre os planos ou o topo invasor da boca de cena. Prefiro pensar na cenografia como uma sequência de momentos diferentes...

JMR No limite, o cenário não existe, ou está subtilmente oculto.

MAM Sim, e só eleges momentos.

JMR E percebes que só com aquele cenário é que seria possível colocar o corpo naquela altura ou desenhar aquele percurso ascendente ou descendente...

MAM No fundo, era essa a ambição: conceber o cenário como um potenciador de possibilidades, que são eleitas em cada um dos tempos do espectáculo, e não como uma totalidade que se impõe imediatamente.

JMR A ideia é então a de um cenário ausente, mas que permite suspender o corpo e gerar movimentos que, de outra forma, não seriam possíveis.

MAM Tornando-se assim presente... O que é este texto? São textos sequenciados, é uma sequência de sequências. O que a encenação faz é encontrar a tradução dessa sequencialidade na caixa de possibilidades que é o dispositivo cénico.

JMR A ideia de uma cenografia ausente encaixa-se na nova estruturação do espaço vazio. É um outro espaço vazio, organizado de outra maneira, ou com outra lógica. Uma caixa de palco negra, à italiana, é mesmo o infinito. [*risos*] Com as “pernas”, tu não vês os contornos, não tens a percepção da profundidade do palco, ou dos bastidores. No fundo, o que está aqui em jogo é a ideia de trabalhar o infinito, ou de reforçar o infinito, partindo de um cenário que se quer ausente, mas que é absolutamente fundamental para gerar a suspensão dos actores. Digamos que ele reclama a dominância do corpo como lugar central da acção. O espaço cénico é activado pela deslocação dos corpos num tempo preciso.

MAM Na cena à italiana, nós lemos os contornos, e conseguimos ver as pernas, calcular a profundidade, isso é evidente. Mas é possível, de alguma maneira, montar a não-visão. No limite, o dispositivo cénico é uma variação disto. Idealmente, olharias e não verias nada. Gosto muito dessa tua definição da cenografia como uma nova geometria do espaço vazio. A cenografia pretende sê-lo, gerando possibilidades bem diferentes

daquelas que a cena à italiana oferece, podendo estas revelar-se surpreendentes. Em alguns momentos, os actores estão mais elevados, noutros menos; nuns mais comprimidos, noutros ainda fragmentados. Idealmente, o cenário não se iria encontrar... Tem graça: nas simulações virtuais e nas maquetas, usámos sempre a cena à italiana totalmente branca, porque tínhamos de encontrar e identificar o cenário. Só no palco é que o montámos em preto. É preciso construir a acção sobre ele para lhe conferir sentido. É um cenário que obriga a um trabalho extra, quer do desenho de luz, quer da marcação. É um cenário que tem de ser encontrado.

JMR Os percursos que os actores fazem em direcção ao fundo da cena e depois no sentido contrário são fortíssimos. E há a percepção da escada, como um plano que dobra. A escada faz claramente parte do cenário, não é um apêndice.

MAM Com o corte que torna a escada visível, ambicionamos sugerir que a cena continua. Que o espaço não termina naquele ponto, mas prossegue indefinidamente...

JMR O desenho de luz vai revelar-se determinante.

MAM Lembro-me de que, assim que o Ricardo e eu equacionámos esta possibilidade de cenário, começámos logo a falar com o Nuno Meira. Tivemos logo a percepção de que a luz seria decisiva. Eu não sou cenógrafo, estou aqui emprestado pela arquitectura, e a ideia de poder fabricar um mundo e de dizer “esta realidade existe enquanto a ilumino, depois não existe” é muito atractiva. Porque esta perfeição não tem que ver com a arquitectura. A arquitectura ilumina-se assim hoje, ilumina-se de outra maneira amanhã, durará mais que nós, durará para fora da perfeição. O tempo do teatro e o tempo da arquitectura são completamente diferentes. A relação com o tempo teatral e a ideia de dizer “agora vamos trabalhar com a luz” atraem-me muito. A possibilidade da perfeição sempre me deixou fascinado, e a arquitectura é a arte onde há maior dificuldade de a fixar ou garantir. É a arte mais massacrada pela vida, a que tem mais resistência no tempo, a mais utilizada fisicamente. A possibilidade de, como arquitecto, lidar com um outro tempo, um tempo controlado, é muito gratificante. De resto, toda esta experiência com o Ricardo tem-se revelado uma enorme fonte de aprendizagem.

JMR Há uma diferença entre arquitecto e cenógrafo, e essa diferença torna-se muito clara neste teu trabalho. Porque, enquanto arquitecto, centras-te na habitabilidade do espaço – é essa a tua preocupação, com esta cenografia ausente, que não possui um pendor decorativo, que não quer criar um ambiente –, mas com a vantagem de que agora o fazes para um tempo e um movimento precisos.

MAM Para um arquitecto, é o mundo da perfeição! [*risos*] •

Conversa realizada no dia 9 de Novembro de 2007, no TNSJ. Transcrição de **João Pedro Barros** e edição de **Pedro Sobrado**.

* Arquitecto e cenógrafo, assinou as cenografias de *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), e *D. João*, de Molière (2006), encenações de Ricardo Pais no TNSJ. Foi galardoado com a Medalha de Ouro, na categoria “Best Stage Design”, da Quadrienal de Praga 2007 – 11.^a Exposição Internacional de Cenografia e Arquitectura para Teatro. Lecciona a disciplina de Projecto no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.



Fernando Pessoa (1888-1935)

FERNANDO CABRAL MARTINS

Nasce a 13 de Junho, dia de Santo António, num prédio em frente do Teatro de São Carlos, filho de Maria Madalena Nogueira e de Joaquim Pessoa. A família do pai é oriunda de Távira – lugar escolhido mais tarde para berço de Álvaro de Campos – e a família da mãe tem raízes nos Açores.

O pai morre de tuberculose em 1893, aos 43 anos. Dois anos mais tarde, a mãe volta a casar com João Miguel Rosa, que será cônsul português em Durban, na que é então a colónia inglesa do Natal. Em 1896 viaja com a mãe para Durban, onde fará toda a sua instrução primária e secundária. Aí se matricula em 1902 numa Escola Comercial, onde aprende os elementos da sua futura profissão. Por essa altura começa a escrever, em inglês e já sob o nome de outro – Alexander Search, o que continuará a fazer até 1910: é uma poesia de índole tradicional, muito à maneira dos românticos ingleses, e nela afloram todos os grandes temas futuros.

Faz exame de admissão à Universidade do Cabo, recebendo, pelo ensaio que é parte da prova, e entre 899 candidatos, o Queen Victoria Memorial Prize, e no ano seguinte, 1904, matricula-se no liceu de Durban. Aí se prepara para o exame do primeiro ano da Universidade, em que vem a obter a melhor nota, pelo que deveria ter acesso a uma bolsa conferida pela colónia do Natal para ir para Inglaterra fazer um curso superior. No entanto, a bolsa é entregue ao segundo classificado (aparentemente pelo facto de ser inglês). Em 1905 volta sozinho para Lisboa e matricula-se no Curso Superior de Letras, com tão pouco entusiasmo que não chega a passar do primeiro ano.

Começa em 1907 a trabalhar como correspondente estrangeiro de casas comerciais. E, em 1908, começa a escrever poesia em português.

Publica em *A Águia*, durante o ano de 1912, uma série de três artigos sobre “A Nova Poesia Portuguesa”, em que o “próximo aparecer do Supra-Camões” é o tema-chave. Nesse mesmo ano conhece Mário de Sá-Carneiro, que pouco depois parte para Paris, e inicia com ele uma correspondência (publicada em 1951) através da qual se trocam ideias literárias e artísticas

que hão-de estar na base dos “ismos” de referência da geração de *Orpheu* – Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo – na movência contemporânea das Vanguardas europeias, Futurismo, Expressionismo e Cubismo.

Uma carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935 situará o aparecimento dos heterónimos – Alberto Caeiro, o camponês sensacionista, Ricardo Reis, o médico neo-clássico, e Álvaro de Campos, o engenheiro extrovertido – com precisão excessiva, no dia 8 de Março de 1914. O que só de certo modo (simbólico, ficcional) corresponde à verdade, pois a consulta dos manuscritos revela que os primeiros poemas de Caeiro datam de Março, e os de Campos e Reis de Junho. Será esta, porém, a fase mais produtiva de Pessoa e de todo o Modernismo. No ano seguinte, saem em Março e Junho os dois números da revista *Orpheu*, que na altura provocam escândalo e gargalhada mas hão-de transformar o século XX português. Aí apresenta Pessoa a peça *O Marinheiro* e os poemas de “Chuva Oblíqua” assinados com o seu nome, e principalmente, “Opiário”, “Ode Triunfal” e “Ode Marítima” de Álvaro de Campos. Começa por essa época, igualmente, a interessar-se por teosofia, o que marca a sua atracção de toda a vida pelos caminhos ocultos do conhecimento.

Em 1917 colabora no *Portugal Futurista*, outra revista central do Modernismo português, com “Ultimatum” de Álvaro de Campos – também publicado em separata. Envia “The Mad Fiddler” a uma editora inglesa, que recusa a sua publicação. Chega a estar em adiantada preparação o n.º 3 do *Orpheu*, de que se conhecem provas tipográficas, incluindo sete poemas de Pessoa e um longo poema, “Para Além Douro Oceano”, assinado por C. Pacheco, singular personagem parecida com Álvaro de Campos que tem aí a sua única aparição.

Em 1918 publica dois opúsculos de poemas em inglês, 35 *Sonnets* e *Antinous*. No ano seguinte conhece Ofélia Queirós, e inicia em 1920 o primeiro período do seu namoro com ela: são nove meses, documentados por uma correspondência amorosa publicada em 1978. Em 1921 cria a editora Olisipo, onde publica *English*

Poems I-II (um *Antinous* reescrito mais *Inscriptions*) e *English Poems III* (que contém *Epithalamium*), e, como escreverá mais tarde numa carta a Rogelio Buendía, só *Inscriptions* “são consentâneas com a decência normal”. A Olisipo edita ainda *A Invenção do Dia Claro*, de Almada Negreiros e a 2.ª edição das *Canções* de António Botto.

Dirige em 1924 *Athena* – Revista de Arte mensal, que chega aos cinco números, e onde aparece pela primeira vez a poesia dos dois outros heterónimos maiores, Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

Em 1925 morre a sua mãe; em 1926 publica “O Menino da sua Mãe” na revista modernista *Contemporânea*.

Colabora com doze textos de técnica e teoria do comércio nos seis números da *Revista de Comércio e Contabilidade*, dirigida pelo seu cunhado Francisco Caetano Dias em 1926. Bernardo Soares aparece pela primeira vez publicamente em 1929, e, pelo menos no seu desenho de personagem, é uma espécie de resultado literário da experiência de correspondente comercial de Pessoa, usando um registo que aproxima o seu *Livro do Desassossego* de uma espécie de diário, o de um homem só entregue à deambulação lisboeta e ao devaneio lírico. Nesse mesmo ano se reacende o amor e a correspondência com Ofélia Queirós, ao longo de quatro meses.

O seu único livro de poemas em português, *Mensagem*, sai a 1 de Dezembro de 1934, e ganha um dos prémios nacionais instituídos por António Ferro.

Em Janeiro de 1935 envia a Adolfo Casais Monteiro a célebre e já citada carta sobre a génese dos heterónimos. Aí fixa, para além dos detalhes do mítico “dia triunfal” em que os heterónimos aparecem todos de seguida, a encenação daquilo a que chama o “drama em gente”, e que virá organizar devidamente as relações que as personagens de poetas estabelecem entre si – e se estabelecem entre as suas obras. Assim, Alberto Caeiro surge como o Mestre, aquele que traz a verdade – a verdade da sensação. Os outros dois são os seus discípulos, um de educação clássica estrita e outro de educação moder-

na científica: Ricardo Reis e Álvaro de Campos. O próprio Fernando Pessoa afirma considerar-se discípulo de Alberto Caeiro, acedendo então a um convívio quotidiano com os heterónimos num universo alternativo, e, dentre todos, estabelecendo uma relação privilegiada com Álvaro de Campos, seu verdadeiro alter-ego. Outro membro do clã imaginário é Bernardo Soares, um semi-heterónimo por não ser inteiramente *um outro* como cada um dos outros é. E, é claro, a heteronímia é uma máquina de fantasias complexa e variada, tecido de relações e de contradições à volta de certos temas centrais, o sentir e o pensar, o ver e o imaginar, o saber e o sonhar, o poder criador das palavras e a verdade como contradição essencial.

É internado no Hospital de São Luís dos Franceses. Escreve aí o seu último verso, imitado mais uma vez de Horácio, mas onde se lê, além de inquietação, a terrível e insaciável curiosidade do esotérico: “I know not what tomorrow will bring”. Morre no dia seguinte, a 30 de Novembro.

A sua obra começará a ser publicada sistematicamente, em livro, só a partir de 1942, e a primeira versão de *O Livro do Desassossego* apenas chegará a sair em 1982. Assim atravessa todo o século XX, de que fica a ser um dos nomes maiores. •

Bibliografia Sumária

Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 6.ª ed., Lisboa, Verbo, 1980.
Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage e Création*, 2.ª ed., Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
Eduardo Lourenço, *Fernando Pessoa Revisitado. Leituras Estruturantes do Drama em Gente*, 2.ª ed., Lisboa, Moraes, 1981.
David Mourão-Ferreira, *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa, Presença, 1988.
Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, IN-CM, 1981.
José Augusto Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
Jorge de Sena, *Fernando Pessoa e C.ª Heterónima*, 2 vol., Lisboa, Edições 70, 1982.
João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1973.
João Rui de Sousa, *Fernando Pessoa Empregado de Escritório*, Lisboa, Sítese, 1985.

Fernando Pessoa por ele mesmo*

Nome completo: Fernando António Nogueira Pessoa.

Idade e naturalidade: Nasceu em Lisboa, freguesia dos Mártires, no prédio n.º 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Directório) em 13 de Junho de 1888.

Filiação: Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do general Joaquim António Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionísia Seabra; neto materno do conselheiro Luís António Nogueira, jurisconsulto, e que foi director-geral do Ministério do Reino, e de D. Madalena Xavier Pinheiro. Ascendência geral – misto de fidalgos e de judeus.

Estado: Solteiro.

Profissão: A designação mais própria será “tradutor”, a mais exacta a de “correspondente estrangeiro em casas comerciais”. O ser poeta e escritor não constitui profissão, mas vocação.

Morada: Rua Coelho da Rocha, 16, 1.º dt.º, Lisboa. (Endereço postal – Caixa Postal 147, Lisboa.)

Funções sociais que tem desempenhado: Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhumas.

Obras que tem publicado: A obra está essencialmente dispersa, por enquanto, por várias revistas e publicações ocasionais. O que, de livros ou folhetos, considera como válido é o seguinte: 35 *Sonnets* (em inglês), 1918; *English Poems I-II* e *English Poems III* (em inglês também), 1922; e o livro *Mensagem*, 1934, premiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, na categoria “Poemas”. O folheto *O Interregno*, publicado em 1928, e constituindo uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito.

Educação: Em virtude de, falecido seu pai em 1893, sua mãe ter casado, em 1895, em segundas núpcias, com o comandante João Miguel Rosa, cônsul de Portugal em Durban, Natal, foi ali educado. Ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês na Universidade do Cabo da Boa Esperança em 1903, no exame de admissão, aos 15 anos.

Ideologia política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria, com pena, pela República. Conservador do estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário.

Posição religiosa: Cristão gnóstico, e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabala) e com a essência oculta da Maçonaria.

Posição iniciática: Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal.

Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda infiltração católico-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação”.

Posição social: Anticomunista e anti-socialista. O mais deduz-se do que vai dito acima.

Resumo de estas últimas considerações: Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, grão-mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos – a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania.

Lisboa, 30 de Março de 1935. •

* “Nota Biográfica”. In *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. e posf. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 203-206.

Carta não enviada a João Gaspar Simões [1929]*

Meu querido Camarada:

Acabo de receber o seu livro *Temas*, e, como é humano, de ler, antes de mais nada, as páginas com que me honra nele.

É claro que não sei, nem posso saber, que grau de justeza ou de verdade existe nessas páginas, mas fiquei profundamente comovido com a intenção amiga que há nelas. Não digo “amiga” no sentido de “amizade”, senão no da amizade melhor.

Os acasos da vida a que chamo minha, ou a fatalidade superior que dirige todas as aparências dos acasos, têm feito com que, até agora, eu tenha sido uma personalidade objectivamente obscura. A clara afeição das suas palavras como que me liberta do que poderia com justiça considerar a antemanhã de coisa nenhuma. Pela primeira vez sinto nitidamente o sol das almas externas à minha, e não sei como agradecer-lhe o dourado matinal desta sensação.

Sucede que, na ocasião presente, estou num estado de transição de mim para mim – mas daqueles estados de transição, que sendo em mim frequentes, se nunca repetem. O seu estudo é uma voz amiga que me surge contrária às malícias da hesitação e às maldades do caminho, para que eu possa ter alguma confiança na minha existência pessoal como nação independente.

Concluí, há dias, através de um esforço terrível de impersonalização, o estudo inicial de Ricardo Reis – duas simples páginas de prosa – à obra completa de Alberto Caeiro. Concluído o estudo, quase chorei de alegria, mas lembrei-me depois que o entusiasmo do discípulo e a grandeza, ali expressa, do mestre, se tinham passado exclusivamente em mim, que eram ficções do interlúdio, áleas da confusão e do descaminho.

Fiquei como alguém apaixonado sem esperança, a quem houvessem dado, de repente, o primeiro sorriso decisivo. Foi um dos dias mais felizes de uma vida que não tem sido pródiga deles, senão pensados ou vividos de portas a dentro.

E esse dia
Já não sai do meu coração.

O seu estudo comove-me e anima-me. Ele representa a primeira tentativa – para mim inesperadíssima – de me considerar, não como um escritor, mas como uma alma que escreve, de me encontrar na realidade e não na literatura.

O seu estudo dá-me, com o augúrio de celebridade, um momento, pelo menos sonhado, de libertação. Porque para mim – confesso-o a si sem escrupulo – só a celebridade (a larga celebridade) seria o sinónimo psíquico de liberdade. Tiraria meu repouso daquilo que outros concebem como uma excitação.

A tal ponto me enredei nas fascinações de não ser eu, que me chega a ser difícil falar com o que os outros compreendam que é sinceridade. Se me conhecesse, saberia que sou sincero na conversa normal e humana; porém a conversa normal e humana não existe por escrito excepto nos que não sabem escrever.

Pode ser que um dia eu venha a ser realmente célebre, nos termos e nas condições em que desejo que isso seja tratado [...] com o Destino. Se isso se der, não esquecerei, nem poderei esquecer, que o seu estudo foi o primeiro aviso, que me a Sorte concedeu, da vigilância dos Deuses por aqueles que os reconhecem com a substância da alma.

Comoveu-me sobretudo o seu estudo porque o dirige o discernimento, e é feito com uma tensão da atenção e da vontade de compreender que me são mais caras (nos dois sentidos da palavra) que todos os elogios de palavras amáveis que me pudessem fazer por afeição intelectual ou por admiração distraída. Nada há que mais pese na gratidão da alma que o reconhecerem-na como alma. •

* **FERNANDO PESSOA** – In *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. e posf. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 196-198.



António M. Feijó
Dramaturgia

Professor no Programa em Teoria da Literatura e no Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorado em Literatura Inglesa pela Universidade Brown, EUA. Autor de *Near Miss. A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*, Nova Iorque, 1998. Autor de ensaios sobre Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Agustina Bessa-Luís, Shakespeare, Oscar Wilde, T. S. Eliot, *et al.* Tradutor de Oscar Wilde, John Ashbery, David Mamet e de, para encenações de Ricardo Pais no Teatro Nacional São João, Thomas Otway (*A Salvação de Veneza*) e William Shakespeare (*Noite de Reis* e *Hamlet*). Com Ricardo Pais, autor também, em 2004, da dramaturgia do espectáculo *um Hamlet a mais*. •



Ricardo Pais
Encenação

Nasceu em 1945. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Entre 1968 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London, onde obtém o Director's Course Diploma. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador dos projectos Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985) e Fórum de Viseu – Serviço Municipal de Cultura e Comunicação; director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi director do Teatro Nacional São João entre Dezembro de 1995 e Setembro de 2000, tendo encenado os seguintes espectáculos: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996); *Mesas, Rádios, Planos, Percussões e Repercussões* (1996); *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997); *Músicas para Vieira* (1997); *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998); *Para Chopin – Piano Forte* (1999); *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999); *Linha Curva*, *Linha Turva* (1999); *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999); e *Madame*, de Maria Velho da Costa (2000). Encenou, no contexto do PoNTI/Porto 2001, a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten, e, em 2002, *Hamlet*, de W. Shakespeare. Em Outubro desse ano, volta a assumir o cargo de director do TNSJ, de que é, desde a sua transformação em Entidade Pública Empresarial, em Abril de 2007, Presidente do Conselho de Administração e Director Artístico. Desde 2003, encenou *Castro*, de António Ferreira (2003); *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006); e *O Saque*, de Joe Orton (2006). Neste período, assinou ainda a direcção dos seguintes espectáculos músico-cénicos: *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques (2004), *Regressos* (2004) e *Cabelo Branco é Saudade* (2005). Dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido excepcionalmente o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. •



Nuno M Cardoso
Colaboração na encenação

Como encenador, dirigiu textos de W. Shakespeare, J.W. Goethe, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, Ingmar Bergman, Mikhail Bulgakov, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Al Berto, Fernando Pessoa, entre outros. Como actor, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Manuel Sardinha, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Claudio Lucchesi, Jean-Louis Martinelli, Marcos Barbosa, José Carretas, Paulo Castro, Rogério de Carvalho e António Lago, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail Abramovici. Foi membro fundador do Teatro Só e de O Cão Danado e Companhia, participando em diversas produções destas companhias. No TNSJ, encenou *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe (O Cão Danado e Companhia e TNSJ/2003); *Fiore Nudo*, espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*, de W.A. Mozart, dir. musical Rui Massena (2006); e, mais recentemente, *Otelo*, de W. Shakespeare (O Cão Danado e Companhia e TNSJ/2007). Também no TNSJ, participou como actor em espectáculos como *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond, enc. Paulo Castro (1998); *Barcas*, a partir de Gil Vicente, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2000); e *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras, enc. Nuno Cardoso (2001). A estreita colaboração com Ricardo Pais teve início em 1997, tanto na qualidade de actor como na de assistente de encenação. Como actor, integrou os elencos de *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998); e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004). Como assistente de encenação, participou em *Músicas para Vieira* (1997); *Noite de Reis* (1998); *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999); *The Turn of the Screw*, ópera de Benjamin Britten (2001); *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare (2003); e *UBUs*, de Alfred Jarry (2005). •



Manuel Aires Mateus
Dispositivo cénico

Nasceu em 1963, em Lisboa. Licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL). Colaborou no Atelier de Gonçalo Byrne até fundar com o seu irmão, em 1988, o Atelier Aires Mateus & Associados. Foi assistente da FAUTL (1991-1998) e professor da Universidade Lusíada de Lisboa (1997-2007) e da Universidade Autónoma de Lisboa (1998-2007). Lecciona, desde 2001, na Accademia di Architettura de Mendrisio (Suíça). Em 2002 e 2005, foi professor na Universidade de Harvard (EUA) e, no ano lectivo 2003/2004, professor convidado na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Liubliana (Eslovénia). Tem participado em diversas conferências e seminários, não apenas na Europa, mas também nos EUA, em vários países da América do Sul e no Japão. Os seus projectos de arquitectura têm sido galardoados nacional e internacionalmente com diversos primeiros prémios. Dessas distinções, destaque para o Prémio Architécti/Arkial (Lisboa, 2000); o Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme (Barcelona, 2001); o Premio Europeo di

Architettura Luigi Cosenza (Nápoles, 2001); o 1.º Prémio da II Bienal Ibero-Americana de Arquitectura (Cidade do México, 2001); o Prémio Valmor (Lisboa, 2002); o Prémio RSo4 – Residência Singular (Madrid, 2004); o Prémio Enor (Vigo, 2006); e o Contractworld Award 2007 (Hamburgo, 2006). O seu trabalho tem sido objecto de exposições em Portugal, Espanha, Itália, Suíça, Alemanha e Eslovénia, mas também na América do Norte, nas Universidades de Harvard, Nova Iorque, Toronto, Michigan, Ohio, Arizona, Texas e Carolina do Norte. Das suas obras, destaque para a Residência de Estudantes do Campus II da Universidade de Coimbra; a Reitoria da Universidade Nova de Lisboa; o Centro de Artes de Sines; o Park Hyatt Hotel de Dublin; e projectos de habitação, como a reabilitação de uma casa em ruínas em Alenquer, a casa-pátio de Alvalade, no Alentejo, e a reconversão de um antigo armazém de vinho de Brejos, Azeitão, em residência. Na área do teatro, concebeu, com Francisco Aires Mateus, o cenário do espectáculo *O Verdadeiro Oeste*, de Sam Shepard, enc. António Feio (1992). •



Bernardo Monteiro

Figurinos

Formado em design de moda pelo CITEJ, iniciou a sua actividade como figurinista em 2000. Colaborador regular da ASSÉDIO, concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos por esta companhia desde 2000. Destaquem-se apenas os respeitantes a 2007: *O Corte e Produto*, ambos de Mark Ravenhill, e *Menos Emergências*, de Martin Crimp. Para o Ensemble criou os figurinos de *Quando Deus Quis um Filho*, de Arnold Wesker (2006), e *O Cerejal*, de Anton Tchêkhov (2007). A colaboração com o TNSJ teve início com a concepção dos figurinos de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz (TNSJ e ASSÉDIO/2002), intensificando-se nos anos seguintes com *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss, enc. João Lourenço (TNSJ e Novo Grupo de Teatro/2003); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas (2004); *O Tio Vânia*, de Anton Tchêkhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSÉDIO e Ensemble/2005); *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer, dir. musical Walter Hidalgo e dir. cénica João Henriques (2006); *Os Negros*, de Jean Genet, enc. Rogério de Carvalho (2006); e *Todos os que Falam*, a partir de quatro “dramatículos” de Samuel Beckett, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSÉDIO e Ensemble/2006). Desde 2004, tem trabalhado com Ricardo Pais, assinando os figurinos dos seguintes espectáculos: *Sondai-me! Sondheim*, a partir de canções de Stephen Sondheim (TNSJ e TNDM II/2004); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006); e *O Saque*, de Joe Orton (2006). •



Nuno Meira

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, Nuno M Cardoso, Ana Luísa Guimarães, João Cardoso, João Pedro Vaz, Marco Martins, Manuel Sardinha e António Lago. Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro e da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos. Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe, enc. Nuno M Cardoso (TNSJ, O Cão Danado e Companhia/2003); *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003); *O Tio Vânia*, de Anton Tchêkhov, enc. Nuno Carinhas (TNSJ, ASSÉDIO, Ensemble/2005); *Fiore Nudo*, a partir de *Don Giovanni*, de W.A. Mozart, enc. Nuno M Cardoso (2006); e *Otelo*, de W. Shakespeare, enc. Nuno M Cardoso (TNSJ, O Cão Danado e Companhia/2007). A sua colaboração com Ricardo Pais teve início com o desenho de luz de *Hamlet*, em 2002, prosseguindo depois em *Castro*, de António Ferreira (2003); *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare (2003); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *D. João*, de Molière (2006); e *O Saque*, de Joe Orton (2006). Foi distinguido, em 2004, com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. •



Francisco Leal

Sonoplastia

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do TNSJ. Obteve formação musical na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais (QUASER) e Sonoplastia (IFICT). Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som, tendo trabalhado com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de 20 anos, a par de espectáculos de música, nomeadamente em festivais de jazz, trabalhando nas principais salas de espectáculos – Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, CCB, Teatro Nacional D. Maria II, Culturgest, Teatro Municipal de São Luiz, Teatro da Trindade, Rivoli Teatro Municipal, entre outras. Tem desenvolvido no TNSJ a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro e música. Assinou, desde 1995, o desenho de som/sonoplastia da totalidade dos espectáculos encenados por Ricardo Pais, tendo ainda colaborado com os encenadores Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, José Pedro Gomes e Rogério de Carvalho, e os músicos Nuno Rebelo, Vítor Rua, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester,

Bernardo Sasseti, entre outros. Dos projectos em que trabalhou com Ricardo Pais, destaque para *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997); *As Lições* (1998); *Castro* (2003); *um Hamlet a mais* (2003); *Figurantes* (2004); e *UBUs* (2005). Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelo trabalho desenvolvido na área da Sonoplastia e Desenho de Som para teatro. •



João Henriques

Voz e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Para a Casa da Música, encenou em 2003 os espectáculos *Ma Mère l’Oye*, de Maurice Ravel, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, e *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça; *La voix Humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau (2004); *Para as Bodas de Bastien e Bastienne*, de Mozart (2006); e, já em 2007, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen. Tem trabalhado com grande regularidade no TNSJ desde 2003, exercendo a função de professor residente de Voz e Elocução. Comissariou o concerto músico-cénico *InezEléctrica* (2003); participou como cantor em *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003); assinou a direcção cénica da *operita* tango *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006); e dirigiu, em 2007, o concerto *Outlet*. Começou a trabalhar com Ricardo Pais em 2002, como assistente de encenação de *Hamlet*. Nessa qualidade, colaborou também em *Castro* (2003); *um Hamlet a mais* (reposição, 2004); *Regressos* (2004); *Figurantes* (2004); *UBUs* (2005); e *Cabelo Branco é Saudade* (2005). Em 2004, dirigiu, juntamente com o encenador, *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo em que participou igualmente como intérprete. Assinale-se que, desde 2003, assegura o trabalho de preparação vocal e elocução de todas as encenações de Ricardo Pais. •



Fernando Cabral Martins

Consultoria literária

Trabalhou como tradutor e como crítico de cinema na imprensa. Depois doutorou-se na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde é professor de literatura portuguesa e de crítica textual. Organizou edições para a Assírio & Alvim de obras de Luiza Neto Jorge, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Alexandre O’Neill. Publicou livros de ensaio: *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo* (Comunicação, 1988); *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro* (Estampa, 1994); *O Trabalho das Imagens* (Aríon, 2000); *Julio. O Realismo Mágico*

(Caminho, 2005). Publicou também livros de ficção: *Sub Estâncias* (Black Sun, 1986); *Ao Cair da Noite* (Contexto, 1989); *A Cidade Vermelha* (Contexto, 1991); *Western* (Black Sun, 1995); *O Deceptista* (& Etc, 2003); e *Viagem ao Interior* (& Etc, 2004). •



Né Barros

Aulas de movimento

Nasceu no Porto, onde co-fundou o Balleteatro, assumindo funções de direcção, formadora e coreógrafa. Iniciou a sua formação em dança clássica e trabalhou outras vertentes da dança no Smith College, nos EUA (1985/1986), e em Londres onde, em 1992, concluiu um Master em Dance Studies. Frequentou a Faculdade de Ciências do Porto e fez o Curso Superior de Teatro na Escola Superior Artística do Porto (ESAP). Concluiu, em 2004, o Doutoramento na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa. Com o Balleteatro Companhia apresentou grande parte dos seus espectáculos. Trabalhou com a Companhia Nacional de Bailado (*Passos em Branco*, Prémio Melhor Coreografia 1999) e com o Ballet Gulbenkian (*exo*, 2001). No âmbito de um programa do CCB e Remix Ensemble, apresentou, em 2002, *N.º 5*, representando Portugal nos encontros Repérages de Danse à Lille. Realizou diversas performances e colaborou com artistas das áreas da fotografia, música e artes plásticas, como Manuel Casimiro, Lygia Pape e o ELASTIC Group of Artistic Research. Trabalhou como atriz em *Máquina Hamlet*, enc. João Paulo Seara Cardoso e Isabel Barros, e foi protagonista do filme *Mas’sin*, realizado por Saguenail. Na área da vídeo-dança, participou em festivais internacionais como Dance Screen e Napolidanza. Tem leccionado em instituições como a Faculdade de Motricidade Humana, a Escola Superior de Dança de Lisboa, a ESAP, entre outras. Colabora desde 1996 com o TNSJ, estrutura que tem co-produzido algumas das suas mais emblemáticas criações: *No Fly Zone* (2000); *Vaga* (2003), *Dia Maior* (2005); *With Drooping Wings* e *Movimentantes* (2007). Com Ricardo Pais, trabalhou como atriz em *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, colaborando ao nível da coordenação ou apoio ao movimento em diversos espectáculos do encenador: *Dom Duardos* (1996); *A Salvação de Veneza*, (1997); *As Lições* (1998); *Linha Curva, Linha Turva* (1999); *Arranha-céus* (1999); e *Castro* (2003). •



João Reis
Álvaro de Campos

Nasceu em Lisboa, em 1965. No teatro, estreou-se em *D. João e a Máscara*, de António Patrício, enc. Mário Feliciano (1989-90), no Teatro da Politécnica. Foi um dos fundadores do grupo Ópera Segundo São Mateus, tendo participado em *Apointamentos de Insurreição e Protesto* (1990), a partir de textos de Raul Ball e Samuel Beckett, e *Sangue no Pesçoço do Gato* (1991), de Rainer Werner Fassbinder, ambos encenados por José António Pires. Desde então tem participado em espectáculos de encenadores como Carlos Pimenta, José Wallenstein, Miguel Guilherme, Luis Miguel Cintra, Jorge Lavelli, Carlos Avilez, Rui Mendes e João Lourenço. Destaque para os mais recentes: *O Assobio da Cobra*, de Nuno Costa Santos, enc. Adriano Luz (São Luiz Teatro Municipal/2006) e *B. B. Bestas Bestiais*, de Vergílio Almeida, enc. José Neves (Klássikus e TNDM II/2007). No cinema, trabalhou com os realizadores Pedro Salgueiro, António de Macedo, Pedro Sena Nunes, Edgar Pêra, Sandro Aguilar, João Canijo, Luís Filipe Rocha, Ruy Guerra e Manoel de Oliveira. Em televisão, tem participado em séries e telenovelas. No TNSJ, estreia-se com *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, enc. Ricardo Pais (1996), integrando a partir desse momento o elenco de diversas produções, como *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996), e *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille (1999), espectáculos encenados por Nuno Carinhas, e *Barcas*, de Gil Vicente, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2000). Em 1999, assinou a direcção cénica de *Buenas Noches, Mi Amor*, a partir de *Três Cartas da Memória das Índias*, de Al Berto, e foi co-responsável pelo projecto “Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos”. Iniciada com *Dom Duardos*, a colaboração com Ricardo Pais aprofunda-se com os espectáculos *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997); *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Ionesco (1998); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998); *Linha Curva, Linha Turva*; e *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999). Em 2002, volta a protagonizar encenações de Ricardo Pais: *Hamlet*, de W. Shakespeare, e, depois, *um Hamlet a mais* (2003). Nos anos que se seguiram, integrou o elenco de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), e protagonizou *UBUs*, de Alfred Jarry (2005). •



Emília Silvestre
Maria José; Ofélia Queirós

Nascida no Porto, iniciou a sua actividade no teatro aos 14 anos. Como actriz, participou em espectáculos das companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto, fez diversos cursos de Voz e Interpretação com nomes como M. Shelly e Lynn A., Roberto Merino, Polina Klimovetskaya, Julie-Wilson Dickson, Luís Madureira, Kuniaki Ida, entre outros. É um dos elementos fundadores do Ensemble – Sociedade de Actores, participando na maioria dos espectáculos da companhia. Destaque-se apenas o mais recente: *O Cerejal*, de Anton Tchékhov, enc. Rogério de Carvalho (2007). Em televisão, para além do trabalho como actriz em *O Motim*, *A Viúva do Enforcado*, *Clube Paraíso*, *Os Andrades*, *Ora Viva* e *Elsa, uma Mulher Assim*, mantém uma actividade regular como directora de dobragens. Tem exercido a sua actividade

docente no Ensino Secundário, na Academia Contemporânea do Espectáculo e na ESMAE. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Integra, desde 1996, o elenco de diversas produções do TNSJ. Participou nos seguintes espectáculos encenados por Nuno Carinhas: *O Grande Teatro do Mundo* (1996), *O Belo Indiferente* (1997), *A Ilusão Cómica* (1999), *O Tio Vânia* (2005) e *Todos os que Falam* (2006), os dois últimos co-produzidos pelo TNSJ, ASSÉDIO e Ensemble. A colaboração com Ricardo Pais teve início na sua primeira encenação no TNSJ – *A Tragicomédia de Dom Duardos* (1996) –, prosseguindo nas seguintes criações do encenador: *As Lições* (1998), *Noite de Reis* (1998), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Arranha-céus* (1999), *Hamlet* (2002), *Castro* (2003), *Figurantes* (2004) e *UBUs* (2005). •



Pedro Almendra
Fernando Pessoa

Nasceu em Braga, em 1976. Iniciou a sua carreira teatral no Grupo de Teatro Sá de Miranda, dirigido por Afonso Fonseca. Fez o curso de Iniciação Teatral do Teatro Universitário do Minho e, mais tarde, o curso em Teatro da ESMAE, onde trabalhou com os encenadores António Durães, António Capelo, Carlos J. Pessoa e Richard Stourac. *Roberto Zucca*, de Bernard-Marie Koltès, encenado por António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. Seguiram-se participações em espectáculos de Gil Filipe (Grupo Contracena), Marcos Barbosa e José Carretas, João Paulo Costa, Afonso Fonseca (Companhia de Teatro de Braga) e Júnior Sampaio. Em 2002, trabalhou com Nuno Cardoso em *Valparaíso*, de Don DeLillo, e, em 2005, com Emília Silvestre em *Cartas de Amor em Papel Azul*, de Arnold Wesker. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra. A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, participando em leituras encenadas. Integrou o elenco de *InezEléctrica*, espectáculo músico-cénico comissariado por João Henriques (2003); *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA (2003); *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006); a leitura encenada *Beiras*, três textos de Gil Vicente, dir. Nuno Carinhas (2007); e *Outlet*, espectáculo musical dirigido por João Henriques (2007). Tem trabalhado desde 2003 com o encenador Ricardo Pais, integrando o elenco dos seguintes espectáculos: *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare, e *Castro*, de António Ferreira, ambos em 2003; *Sondai-me! Sondheim*, co-dirigido por João Henriques (2004); *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett (2006); *D. João*, de Molière (2006); e *O Saque*, de Joe Orton (2006). •



José Eduardo Silva
Bernardo Soares

Nasceu em Guimarães, em 1975. Iniciou a sua actividade teatral em 1994, na Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral dirigida por Moncho Rodriguez. Concluiu o curso de licenciatura em Estudos Teatrais na ESMAE.

A sua formação inclui ainda o curso de Aperfeiçoamento Teatral na École des Maitres (XII edição), o curso profissional de Teatro do Balleteatro e uma especialização em Teatro de Rua, obtida no âmbito da Porto 2001. Como actor, trabalhou com encenadores como Nuno Cardoso, José Carretas e Moncho Rodriguez. Trabalhou também com companhias estrangeiras, participando em *Zoo*, projecto de Fabio Iaquone e da Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti (PoNTI’99), e integrando o elenco de *Magical Mystery Tour* (The Natural Theatre Company, Porto 2001), *Ponte dos Sonhos* (Kumulus, Porto 2001) e *Woyzeck* (Teatro Stabile di Torino, Centro Servizi e Spettacoli di Udine, 2005), enc. Giancarlo Cobelli. Assinou exercícios de encenação no Balleteatro, no Teatro Universitário do Minho e no Serviço Educativo da Fundação Ciência e Desenvolvimento, um espectáculo/visita guiada ao Paço dos Duques de Bragança, participando ainda na co-criação de diversos espectáculos de rua. Na área da dança, trabalhou com a coreógrafa Isabel Barros e, no cinema, participou nos filmes *Kuzz*, de José Pedro Sousa, e *Acordar*, de Tiago Guedes e Frederico Serra. A ligação ao TNSJ teve início em 1999, participando em *O Boticário*, ópera de Joseph Haydn, enc. Ana Luísa Guimarães. Posteriormente, integrou os elencos de *Coiso*, de Albrecht Loops, enc. Nuno Cardoso (2001); *Teatro Escasso*, enc. António Durães (2006), *Beiras*, leitura encenada dirigida por Nuno Carinhas (2007); e *Outlet*, espectáculo musical dirigido por João Henriques (2007). Começou a trabalhar com Ricardo Pais em 2006, integrando nesse ano o elenco de três encenações do criador: *Frei Luís de Sousa* [Leituras Encenadas], de Almeida Garrett; *D. João*, de Molière; e *O Saque*, de Joe Orton. •



Luís Araújo
Alberto Caeiro

Nasceu no Porto, em 1983. Frequentou, entre 2001 e 2003, o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em 2003, no âmbito do SITE – Semana Internacional de Teatro, co-organizado por Coimbra, Capital Nacional da Cultura e TNSJ, trabalhou com Raimondo Cortese e com a companhia italiana Teatrino Clandestino. Profissionalmente, integrou espectáculos encenados por Nuno Cardoso, o último dos quais em 2007 (*Ricardo II*, de W. Shakespeare, TNDM II); Luís Mestre (*Sickness*, de Raimondo Cortese; *American Buffalo*, de David Mamet; e *Vozes*, de Joe Penhall); Manuel Sardinha (*Galileu*, a partir de Bertolt Brecht); e Fernando Moreira (*Ratos e Homens*, de John Steinbeck). Trabalhou também com os *performers* Miguel Bonneville, Rodolphe Cintorino e Pascal Lièvre. No cinema, participou no video-documentário *O Homem-Teatro*, de Edgar Pêra, e na curta-metragem *Corte*, de Sofia Arriscado. Em 2002, fundou a associação cultural O A Perfeito. Trabalha regularmente em dobragens de documentários e séries de animação. Leccionou a disciplina de Expressão Dramática na Universidade do Autodidacta e da Terceira Idade do Porto e na Escola Profissional de Tecnologia Psicossocial do Porto. Em 2007, no âmbito do ciclo Novos Actores do São Luiz Teatro Municipal, concebeu e interpretou o projecto *Mostra-me Tu a Minha Cara*, a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller. É a primeira vez que trabalha com Ricardo Pais. Integrou, desde 2004, o elenco de três produções do TNSJ, encenadas por Nuno Cardoso: *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). •

Teatro Nacional São João E.P.E.

FICHA TÉCNICA

Conselho de Administração
Ricardo Pais (Presidente)
Francisca Carneiro Fernandes
Salvador Santos
Assessores
José Luís Ferreira
Sandra Martins
Vítor Oliveira
Assistentes
Paula Almeida
Eunice Basto
Liliana Oliveira

Direcção Artística
Ricardo Pais
Assessor
Hélder Sousa

Chefia de Produção
Maria João Teixeira
Assistentes
Eunice Basto
Liliana Oliveira
Manuela Cunha
Maria do Céu Soares

Direcção Técnica
Carlos Miguel Chaves
Adjuntos
Rui Simão
Emanuel Pina

Direcção de Montagem
Teresa Grácio
Coordenação de
Guarda-Roupa e Adereços
Elisabete Leão
Assistente
Teresa Batista

Direcção de Cena
Pedro Guimarães
Assistentes
Cátia Esteves
Pedro Manana
Ricardo Silva

Adereços
Guilherme Monteiro
Dora Pereira
Isabel Pereira
Nuno Ferreira

Guarda-roupa
Celeste Marinho
(Mestra-costureira)
Fátima Roriz
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira

Som
Francisco Leal
Miguel Ângelo Silva
António Bica
Joel Azevedo

Luz
Rui Simão
Abílio Vinhas
Filipe Pinheiro
João Coelho de Almeida
José Rodrigues
António Pedra

Mecânica de Cena
Filipe Silva
Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira

Vídeo
Fernando Costa

Relações Internacionais
José Luís Ferreira
Assistentes
Joana Guimarães
Matilde Barroso

Centro de Edições
João Luís Pereira
Pedro Sobrado
Cristina Carvalho

Gabinete de Imprensa
Ana Almeida
Assistente
Carla Simão

Design Gráfico
João Faria
João Guedes

Fotografia e Vídeo
João Tuna

Departamento de Informação e Tecnologia
Vítor Oliveira
Assistente
Susana de Brito
Centro de Documentação
Paula Braga
Informática
Paulo Veiga

Relações Públicas
Luísa Portal
Assistentes
Rosalina Babo
Diná Gonçalves

Frente de Casa
Fernando Camecelha
Assistentes
Conceição Duarte
Jorge Rebelo

Responsáveis de Bilheteira
Fernando Camecelha (TNS)
Conceição Duarte (TeCA)

Bilheteiras
Fátima Tavares
Manuela Albuquerque
Patrícia Oliveira
Sónia Silva

Fiscal de Sala
José Pêra

Loja de Merchandising
Luísa Archer

Serviços Administrativos e Financeiros
Domingos Costa
Ana Maria Dias
Ana Roxo
Carlos Magalhães
Fernando Neves
Goretti Sampaio
Helena Carvalho

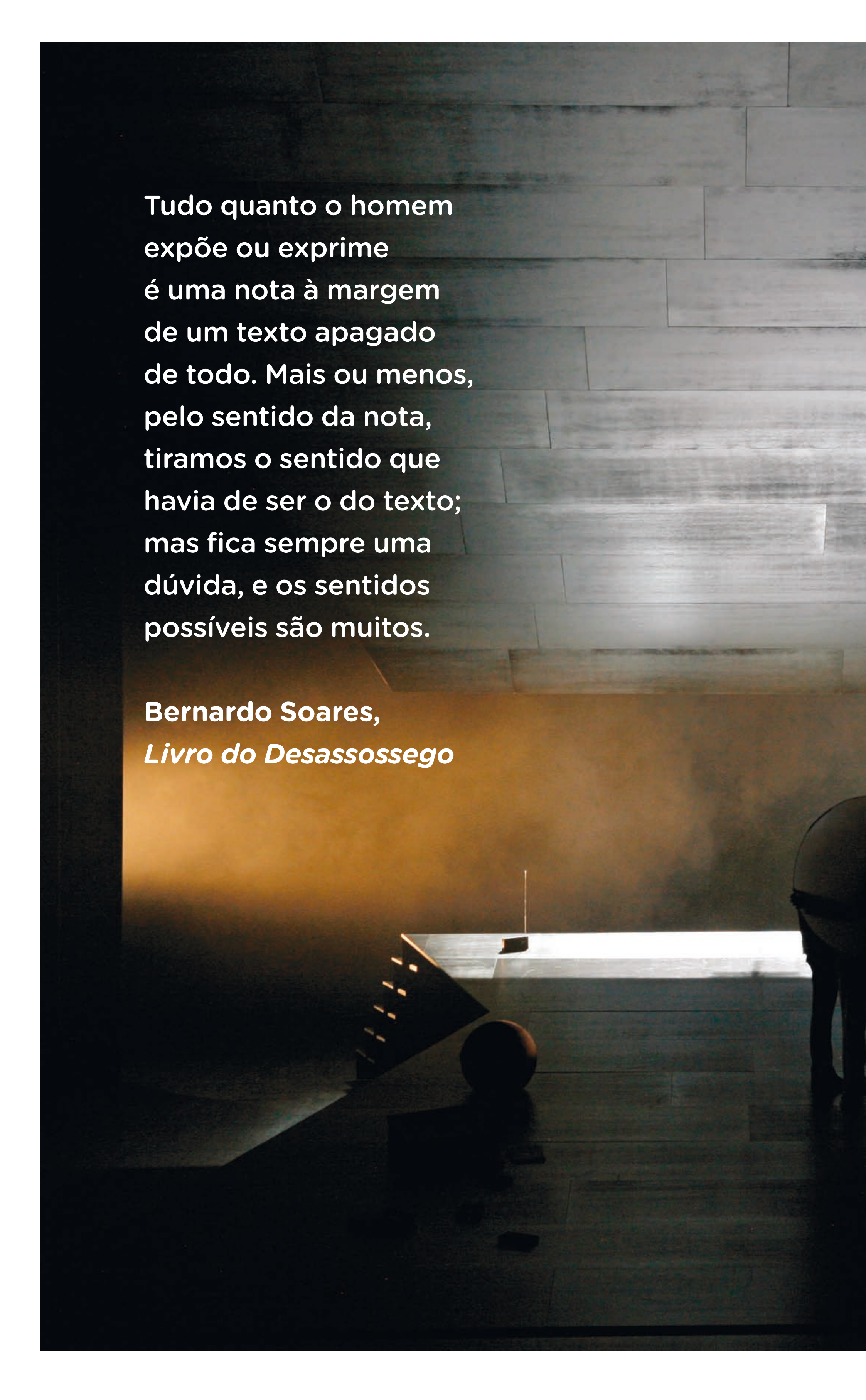
Manutenção Geral/Segurança
Joaquim Ribeiro
Abílio Barbosa
Carlos Coelho
José Pêra
Júlio Cunha
José Carlos Cunha
Manuel Vieira

Motoristas
António Ferreira
Carlos Sousa

Bar
Júlia Batista

Técnicas de Limpeza
Adelaide Marques
Beliza Batista
Bernardina Costa
Delfina Cerqueira



A dark, atmospheric photograph of a modern interior space. The background is a wall made of large, rectangular stone tiles. A bright light source from the right creates a strong, horizontal beam of light across the middle of the image, casting a long, dark shadow of a person's leg and foot onto the wall. In the foreground, a dark, reflective floor shows the reflection of the light and the shadow. A small, dark, spherical object is visible on the floor near the shadow. The overall mood is mysterious and contemplative.

Tudo quanto o homem
expõe ou exprime
é uma nota à margem
de um texto apagado
de todo. Mais ou menos,
pelo sentido da nota,
tiramos o sentido que
havia de ser o do texto;
mas fica sempre uma
dúvida, e os sentidos
possíveis são muitos.

Bernardo Soares,
Livro do Desassossego