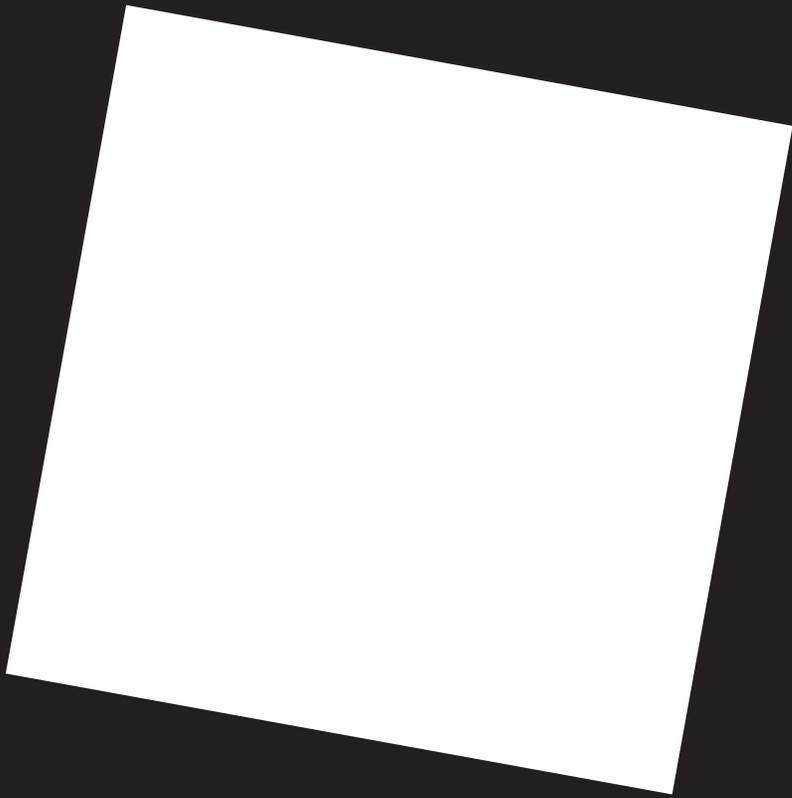


RISMO INFINITO TUR  
INFINITO TURISMO INFI  
RISMO INFINITO TUR  
INFINITO TURISMO INFI

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.







# 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**  
desenho de som  
**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** (Odivelcultura)  
pela cedência da partitura  
de “Un Soir à Lima”

produção  
**TNSJ**

estreia **7Dez2007**  
TNSJ (Porto)  
dur. aprox. **1:30**  
**M/12 anos**

Espectáculo em língua  
portuguesa, legendado  
em inglês.

**Teatro Nacional São João**  
**7-9 março 2020**  
sáb **22:00** dom+seg **21:00**

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).

ÍNDICE

Ninguém merece menos homenagem do que Ricardo Pais, PEDRO SOBRADO	5
Ricardo primeiro, PEDRO SANTOS GUERREIRO	9
Sinopse	13
“O dia triunfal da minha vida”, FERNANDO PESSOA	15
Todos os que escrevem Entrevista com RICARDO PAIS. Por PEDRO SOBRADO	21
Fernando Pessoa, Romance, ANTÓNIO M. FEIJÓ	31
O Lugar da Poesia, FERNANDO CABRAL MARTINS	43
Uma nova geometria do espaço vazio, JOÃO MENDES RIBEIRO/ MANUEL AIRES MATEUS	49
Experiências demiúrgicas, PAULO EDUARDO CARVALHO	53
Da fragmentação à totalidade, YVETTE K. CENTENO	55
Fernando Pessoa (1888-1935), FERNANDO CABRAL MARTINS	59
Notas biográficas	63



# Ninguém merece menos homenagem do que Ricardo Pais

PEDRO SOBRADO

Começo mencionando uma casualidade: escrevi esta um pouco enfatuada alocução na Maceira-Liz, a terra-natal de Ricardo Pais, onde estive no passado fim-de-semana. Foi ali, nas imediações do que resta desse bairro mítico, estranho e fascinante, onde Ricardo Pais passou parte da sua infância, recebeu de presente um microfone e se estreou num acto de variedades – foi ali que, pressionado já pela urgência, venci por fim o susto que este generoso convite do Festival de Almada e do seu director, Rodrigo Francisco, acabou por produzir.

O que me paralisava, o que me deixava sem saber o que dizer nesta ocasião ou por onde começar? Em parte, este bloqueio decorre do facto de que, quanto melhor conhecemos Ricardo Pais, menos certos podemos estar de o compreender cabalmente. Não porque, seguindo um “conselho” pessoano, Ricardo Pais cerque de “grandes muros” quem se sonha ou é, mas porque o seu imaginário, a sua *psyche*, a sua inventividade, a sua avidez, o seu humor e o seu sentido de risco recusam toda a cristalização. Ricardo Pais faz parte daquela classe de criaturas que nunca chegamos a dominar – a dominar como se domina um objecto de estudo, ou um idioma. Nunca as entrevistas que tive oportunidade de lhe fazer mo deram definitivamente explicado: cada uma delas fazia apelo a mais esclarecimento, abria espaço a mais interpelação. Por outro lado, por muito que reconhecamos marcas sistémicas nos espectáculos, dos vários géneros, que foi concebendo (o rigor formal, a imaginação plástica, a transparência elocutória, etc.), cada nova criação cénica de Ricardo Pais vem instabilizar o que julgávamos saber a partir das anteriores. Talvez seja esse o seu método, quer dizer, a sua loucura: experimentar a cada novo projecto o impensável, para ver se o inesperado ocorre. E desde 1971, ano da sua estreia como encenador, tem ocorrido múltiplas vezes: do solar e encantatório *Raízes Rurais*. *Paixões Urbanas* ao crepuscular e hipnótico *Sombras*; do desmultiplicado, maximal, invasivo *Fausto*. *Fernando*. *Fragments*. ao minimal, suspenso, quintessencial *Turismo Infinito*.

Outra razão, contudo, me tolhia na preparação desta intervenção: é que talvez ninguém mereça menos elogio e homenagem do que Ricardo Pais. Escutaram-me bem: talvez *ninguém mereça menos elogio e homenagem do que Ricardo Pais*. Por boas razões, apresso-me a esclarecer antes que me arredem deste palco: é que todo o elogio parece ter algo de fúnebre, toda a homenagem adquire o peso de uma lápide. “Homenagem: terrível palavra”, dizia Almada... num jantar de homenagem. Se, ao invés, há algo que Ricardo Pais fez e faz com a sua *inteligência artificial* é uma afirmação da vida, ou melhor, uma *aprovação da vida*, mesmo quando se trata da morte, como tantas vezes sucede nesse viveiro de fantasmas que é o teatro.

Não me refiro apenas – nem principalmente – à feição jubilatória e vitalista que Ricardo Pais emprestou a vários dos projectos institucionais que dirigiu –

---

Discurso proferido a 18 de Julho de 2016, no encerramento da 33.ª edição do Festival de Almada, na qual Ricardo Pais foi a Personalidade Homenageada.

em particular, ao São João do Porto, onde reescreveu o conceito de Teatro Nacional no Portugal democrático. Falo também das suas aventuras cénico-teatrais. Ainda que cada encenação de um texto dramático resulte de um aturado exercício dramatúrgico, a prática teatral de Ricardo Pais visou sempre uma *erótica da arte*: não se trata de espremer mais conteúdo de uma obra do que aquele que já lá está, mas de fazer-nos *ver mais, ouvir mais* (muitas vezes *ouvir mais* porque se vê melhor, e *ver mais* porque se ouve melhor), e *sentir mais* – é justamente nessa medida que cada encenação de Ricardo Pais constitui um verdadeiro *acto crítico*. O palco não é um estrado professoral, mas um lugar de pluralidade sensorial, de concupiscente liberalidade – numa palavra, de desejo. Actual não é o tema, ou a mensagem: actual é o que, posto em cena, *actua* sobre nós.

É talvez por isso que muitas das criações cénicas de Ricardo Pais produzem aquela comoção que resulta do *espanto de estar vivo*, esse espanto de que fala a mais bela canção escrita sobre a condição teatral: “Time”, de David Bowie, um tema que Ricardo Pais tão responsabilmente (ouviram bem, de novo: tão responsabilmente) intrometeu na *Noite de Reis* de Shakespeare, em 1999:

*Olho para o relógio, marca 9 e 25,  
E eu penso: “Oh, meu Deus, ainda estou vivo!”  
Devíamos já estar a entrar em cena.*

Falo em canções, e vêm a propósito, porque constituíram um desses territórios de experimentação e gozo que o encenador *okupou* com actores-que-cantam. Ricardo Pais dificilmente poderia figurar numa galeria de eminências – pardas, como é próprio das eminências. E se o retrato de Ricardo Pais aí fosse incluído teria de ser um *retrato em fuga* – um pouco como aquele que consta da Montra que o Festival de Almada dedicou ao encenador, e no qual vemos o actor João Reis em Ubu, essa manifestação *arrasadora* de vitalidade. Ou então uma tal galeria teria de possuir uma natureza análoga à que encontramos na capa do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, onde figuram actores, gurus, psiquiatras, artistas plásticos, magos, futebolistas, poetas, exploradores, ministros, comediantes – um encontro inesperado do diverso, uma assembleia magna de dissemelhantes e inclassificáveis, uma constelação de singularidades.

A homenagem é um lugar de conciliação talvez impossível a uma criatura, a um criador demasiado inquieto e irrequieto, em conflito com as certezas, próprias e alheias. A alguém que deplora repetir-se, que ensaia sistemáticas fugas para a frente em relação a si mesmo, alguém incorrigivelmente curioso – note-se que nunca foi a erudição, essa coisa de velhos sábios e mestres, o que distinguiu Ricardo Pais, mas a curiosidade, essa disposição própria das crianças e dos felinos.

É por isso que as homenagens que o próprio Ricardo Pais foi dedicando enquanto artista e encenador – fosse a autores, a dramaturgias, a géneros teatrais – adquiriram sempre a forma de um questionamento. “Questionar”, escreveu Ricardo Pais a propósito de uma das suas várias incursões no fado, “é sempre a melhor forma de homenagem”. O questionamento é, aliás, indissociável tanto da auto-exigência que sempre praticou (e ensinou) como da insónia que o assola em cada processo de criação: cada palavra é objecto de questionamento até que o pano suba. Toda a sua demanda consiste na *partilha de interrogações e júbilo*.

E, no entanto – a despeito do que acabo de dizer, ou precisamente em virtude do que acabo de dizer –, esta homenagem do Festival de Almada a Ricardo Pais não poderia ser mais feliz, nem mais necessária. Necessária, porque, quando prestamos homenagem, não damos apenas voz a um reconhecimento, também completamos o nosso júbilo; quando expressamos louvor, gozamos e usufruímos daquilo ou daquele que louvamos. Feliz, porque ocorre no contexto de um festival internacional, e o cosmopolitismo foi desde sempre uma das marcas d’água do artista e, concomitantemente, do director, programador, gestor. “Cosmopolita” – escrevia Ricardo Pais quando, em 1999, apresentava a segunda edição do festival PoNTI – “não é o que mimetiza as grandezas dos outros, mas o que aceita o desafio de deixar-se sobressaltar por essas grandezas.” Esta homenagem tem precisamente a forma deste desafio.

*Maceira-Liz, 17 de Julho de 2016*



# Ricardo primeiro

PEDRO SANTOS GUERREIRO\*

Talvez o silêncio.

Um espectáculo de teatro vive na memória – e a memória não é construída pelo acto consciente do encenador, é reconstruída pelo desatado inconsciente do espectador. É também por isso que uma encenação contém em si a renúncia de uma entrega à primeira salva, de palmas ou de tiros. A matéria deposita-se então imaterial em nós. Escrever sobre um espectáculo 12 anos depois não é pois descongelá-lo de uma criogenia estática, é vê-lo hoje após todo o movimento entretanto. Agora o espectáculo não foi, agora o espectáculo é. Que coisa é agora *Turismo Infinito*?

Talvez o silêncio.

A cabeça de Fernando Pessoa é um labirinto ao contrário, tem tantas entradas e saídas que difícil é encontrar o centro, o centro dos descentros heteronímicos. Só o abeiramos se não ficarmos paralíticos no arrebatamento do primeiro fascínio, se resistirmos ao mercadejar de citações, se nos fragilizarmos perante a torrencialidade de uma angústia maior e feraz. Ricardo Pais levou-nos de novo a entrar nessa cabeça. Já o fizera em *Fausto. Fernando. Fragmentos*. (1988), voltaria a fazê-lo em *Sombras* (2010), mas é em *Turismo Infinito* (2007) que organiza este silêncio sem febre.

Se em *Fausto* a espantosa cenografia de António Lagarto nos colocara ante compartimentos dessa cabeça, em *Turismo* é o cenário não caótico de Manuel Aires Mateus que nos projecta: uma rampa de madeira e um tecto de metal com declives simétricos criam uma fuga para um infinito. É nessa geometria em linha recta de chuva oblíqua, numa economia de luz, de objectos, de acção, que vemos a cabeça de quem na amurada de um barco se diz feliz por se sentir outro. Os alçapões, um rádio e um retrovisor, as sombras andróginas em círculos iluminados são formas simbólicas de revelação de um poeta sonambólico – ou neurasténico mas, merda, é lúcido. O mundo interior não é uma simulação, é a nossa realidade. É a realidade.

Muitos disseram então que o espectáculo não parecia de Ricardo Pais. Onde estavam os veludos, os vermelhos, os dourados? Não era o seu primeiro palco em declive, criador de perspectiva e escala, em que os actores se tornam maiores quando se aproximam do público, mas nunca com esta austeridade. Mas...

Lembremos: Pais era encenador e também director artístico do São João e presidente da Entidade Pública Empresarial que o Estado criara para domesticar as suas próprias frivolidades. Ele, que odeia medíocres, partia a cristaleira aos que chamam subsídio ao investimento mas “não há dinheiro” e “quando há chamam os banqueiros”, ele institucionalizara o mau génio para sair da jaula cercada de amestradores sem mestria. Esse enxofre torna-o insuportável na fraternidade dos sacanas e na irmandade dos que racionam sem raciocínio sobre as artes, os que se sublimam uns aos outros, os que cortejam o que sobeja. A sua ferocidade contra a mediania já o fizera pária entre alguns da pátria, mas essa intolerância com a incultura deslumbrada em deslumbrar, em emocionar

---

\* Jornalista.

em vez de fazer sentir e pensar e descobrir, expressa-se sobretudo não no que ele diz mas no que ele faz: no trabalho de encenação.

Não há imortais, há imorredoiros. Glosemos Pessoa: ele não é um semideus, é gente no mundo, e o mistério de Ricardo Pais é não ter mistério nenhum. Ele, que tem o teatro como horizonte ético, é inclemente com o país como um Jorge de Sena com a exuberância de um Almada Negreiros, é vaidoso como ambos, e como ambos há-de ser enterrado como “um génio” pelos que se vêem livres do seu fantasma de exigência. Essa insatisfação contra o sentimentalismo inflamatório revela uma saudade maior, a de um país que se admita ao desidério vertiginoso de ir para a cama com o mundo em vez de se enfiar na cama consigo próprio. Pais não faz veludos nem vermelhos, fez toda a vida a mesma coisa e também em *Turismo Infinito*: uma encenação com os melhores e um trabalho obsessivo de direcção de actores em que tudo, mas mesmo tudo, serve o texto para pô-lo em acção. *Turismo Infinito* usa a língua como expressão artística e é uma elaboração elocutória: tudo converge para a verdade nuclear do texto para, uma vez revelada, centrifugar a sua potência em direcção ao público. Se isso agride uma elite, essa é uma ironia suplementar, merda, somos lúcidos.

Cinco actores representam porque cinco actores dizem. O rigor deste espectáculo é uma decifração pela pureza do texto, que sem acaso parte da dramaturgia de António M. Feijó, que aplica a sua controversa tese de que Pessoa não é fragmentário, é antes uma fortíssima unidade. *Turismo Infinito* cardiobacula uma sofisticação subtil pela unidade de um poeta que olhou para Tanatos e fugiu de Eros. E se tem várias vozes, não é dissipação, é identidade.

Inclui-se nestas vozes a do heterónimo-mulher, Maria José, marreca sem pistola à janela de um primeiro andar demasiado rente ao chão para o suicídio. Aquele instante em que Emília Silvestre desce oitavas à voz no monólogo é um bruxuleio que a memória ouve há 12 anos. Ela, a memória, já trazia então 20 anos de encenações de Pais. Ouvi muitas vezes o humoroso lapso de lhe chamarem Ricardo Reis. Mas aquela Noite de Reis foi a Noite de Pais. E eu sem sair saí com a força atómica do texto, para afinal não escrever sobre o espectáculo mas a partir dele. É isso que agora vejo. “E o que vejo sou eu.”

Dezembro de 2019

---

Texto originalmente escrito para *O Elogio do Espectador* (*Cadernos do Centenário*, n.º1).





TELEFONES DE LISBOA

*Empresa Publica*

893957



# 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.



# “O dia triunfal da minha vida”

FERNANDO PESSOA

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 constante 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 Monteiro! Vou entrar na gênese 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.)

Aí 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 noutra 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. Sugeri 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, conforme 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 histórico: 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. Vivia 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.)

---

Excerto de Carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de Janeiro de 1935). In *Correspondência: 1923-1935*.  
Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 340-346.



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.

BERNARDO SOARES

In *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith.

Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 255.

# 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 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 dum 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 do princípio de que o espectáculo ajudará a criar ou a manter o gosto por Fernando Pessoa e pela sua “multidão de vozes”.

**PS** A dramaturgia compõe-se exclusivamente de textos de Fernando Pessoa e três cartas de Ofélia Queirós. No entanto, não passa 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.

**RP** *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.

**PS** Numa conversa com Manuel Aires Mateus [ver p. 43-45], 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 fechado sobre si mesmo (quase *concentrador*) e, ao mesmo tempo, em expansão permanente...

**RP** 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 “concentracionario” 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.

**PS Referiu-se ao dispositivo cénico como um “escritório vasto”, classificação que remete 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?**

**RP** 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 concuda, 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”.

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

**RP** Parece-me que os temas estão todos muito eloquentemente explorados, nas notas do António e 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 de 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.

**PS** 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”?

**RP** 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 do João Reis é uma bênção!...

**PS** O desejo 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”. Nesta frase parece ocultar-se todo um programa: “Estremeço se dizem bem”...

**RP** 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”

PS 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... Sendo certo que muitos destes textos são, em boa medida, a expressão de um déficit interior impossível de colmatar, de uma realidade íntima cindida, pergunto se a intersecção com o Fado, mesmo que mínima, lhe pareceu irrecusável.

RP 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 Caetano 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 o 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 retrabalhados 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 conjugar 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 de esclarecer o que significa exactamente “espírito dramático”.

PS Apesar de irem fotograficamente revelando as diferentes “criaturas” que os dizem, os textos geram múltiplas ressonâncias entre si. As coisas passam de um lado para o outro, como que por ondas de radiofrequência. Chamou-me a atenção o pequeno rádio que Álvaro de Campos transporta na primeira sequência do espectáculo, servindo adiante para suscitar 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.

RP 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 casa – 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 ondas propaga-se de uns para os outros. Não há matéricamente 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.

PS Ninguém poderá supor que a intenção foi alinhar um recital de poesia ou oferecer uma ilustração do “drama em gente”. Ao acompanhar alguns dos ensaios, foi-me oferecido um 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...

RP 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 *despaízada* ou perdida 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 de 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”.



PS 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 subtis jogos mentais e o poeta que se revela biograficamente em “Un Soir à Lima” e na correspondência trocada com Ofélia Queirós...

RP 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 evidenciação 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.

PS 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?

RP 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 constelação 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”

PS Encenou, há 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, em ambos os projectos, confrontou-se com o desafio de “criar disciplina a partir da cena”. Que relação estabelece com essa primeira incursão no universo de Pessoa?

RP 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 dramático 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.

PS Embora fale do seu percurso artístico 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 alguns exemplos importantes. Até a “curtição-revisitação” do universo de Alfred Jarry que foi *UBUs* (2005) está marcada por esta atracção magnética. Retomando o subtítulo deste espectáculo, é possível ver em *Turismo Infinito* mais um contributo para a *desdramatização da pátria*?  
RP 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 paleo gestor, 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.

PS Estes textos fornecem matéria a uma imaginação cénica que tem transformado o palco num “lugar de pluralidade sensorial”. 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?  
RP 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 dramatúrgico 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.

---

Entrevista publicada no Manual de Leitura original de *Turismo Infinito* (TNSJ, 2007).

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 trovoada, mas esteve 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.

FERNANDO PESSOA

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.

# 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 incaracteristicamente 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 claridade 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 dramaturgico, 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 epítafios. Este desenho dramaturgico 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. Fragmentos.*, 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 alguns, 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 enjoa independentemente de quem o cuspiu. 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 nela 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 “dramáticos”, 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 dramaturgica, 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 simbólicas. 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 dramaturgica. 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 quinze 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 desconfiança é irreprimível. Pessoa é um destes casos.

## Geografia

Podé parecer paradoxal chamar *Turismo Infinito* a um espectáculo centrado na obra de um escritor que, durante trinta 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 escrevera 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.

Texto publicado no Manual de Leitura original de *Turismo Infinito* (TNSJ, 2007).

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 tédio, 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.

BERNARDO SOARES

In *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith.

Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 283.

# 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*

## 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

---

\* Escritor e professor de literatura.

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 – ortónimo, 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, catorze, 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 paúllica” 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 não-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 não-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 de 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 shakespeariana 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.





# Uma nova geometria do espaço vazio

Quatro momentos de uma conversa entre João Mendes Ribeiro\* e Manuel Aires Mateus sobre o dispositivo cénico.

## 1. Caixa negra

**MANUEL AIRES MATEUS** A natureza do texto foi decisiva na concepção do dispositivo cénico. 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).

**JOÃO MENDES RIBEIRO** 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 à italiana, mas também uma vontade de aproximação da acção aos espectadores, algo que decorre dos pressupostos da encenação.

## 2. Arquitectura de movimento

**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, 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. 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.

### 3. Jogo de espelhos

**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. O que procurámos então foi 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. 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.

### 4. Nova regra

**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 quiseres, 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, uma nova geometria 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. 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.

---

Conversa realizada no dia 9 de Novembro de 2007, no TNSJ.

Excerto de um texto publicado no Manual de Leitura original de *Turismo Infinito* (TNSJ, 2007).

\* Arquitecto e cenógrafo.



# Experiências demiúrgicas

PAULO EDUARDO CARVALHO\*

*Late style is what happens if art does not abdicate its rights in favour of reality.*

Edward W. Said

Quando, em finais de 1988, Ricardo Pais apresentou no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, o espectáculo *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, tentava-se o impossível: dar forma cénica aos incoerentes esboços dramáticos em torno da figura de Fausto deixados por um poeta português que, por aqueles anos, a Europa e o mundo descobriam como uma das mais extraordinárias fulgurações do movimento modernista ocidental: Fernando Pessoa. Inscrevendo-se num percurso criativo desde sempre marcado pelo “desassossego” e pela atracção por matérias textuais capazes de desafiar a invenção de ficções verdadeiramente cénicas – as únicas, no fundo, efectivamente apostadas na criação de mundos, animados por um fôlego modelar e ordenados por regras próprias –, aquele espectáculo ficará para sempre registado como um dos momentos mais inequivocamente “fulgurantes” da história recente do teatro português. *Se Fausto. Fernando. Fragmentos.* constituiu, na carreira de Ricardo Pais, uma espécie de apoteose de múltiplas experiências e demandas – com expressão eloquente a nível dramático, cenográfico, interpretativo, luminotécnico e sonoplástico –, este inesperado regresso, vinte anos mais tarde, ao universo pessoano apresenta-se como uma não menos prodigiosa, mas talvez mais surpreendente, no seu aparente minimalismo, demonstração daquilo que Edward Said descreveu uma vez como “a subjectividade amadurecida do artista” (*On Late Style*, 2006).

A eventual perplexidade provocada pelo título desta mais recente aventura, *Turismo Infinito*, encontra ampla ressonância na experiência rara de “viagem” proporcionada pelo espectáculo. Confrontado com uma sequência, dramaturgicamente tecida com subtileza por António M. Feijó, de textos de Fernando Pessoa e de alguns dos seus mais ou menos conhecidos heterónimos (Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Alberto Caeiro, mas também Maria José) e ainda de algumas cartas de Ofélia Queirós (a protagonista de uma fugaz história amorosa do poeta), o espectador é convidado a entrar num universo onde convivem a quase abstracção – assegurada sobretudo pelo inusitado dispositivo cenográfico do arquitecto Manuel Aires Mateus – com uma particularíssima capacidade de animar aquela extraordinária sucessão de micro-ficções, na sua maior parte, reconhecidas hoje como momentos maiores de toda a poesia ocidental do século XX. É no quase interstício criado pelo espaço entre duas imensas superfícies negras, simultaneamente tão invasivas como ausentes, que evolui um conjunto de cinco corpos animados de uma controlada vitalidade, em composições de extrema sofisticação plástica que, escapando a toda e qualquer tentação ilustrativa, se revelam tão sugestivas e intensas como os poemas de Fernando Pessoa e da sua restante constelação literária.

---

\* Tradutor, crítico e investigador teatral (1965-2010).

Aquilo que poderíamos descrever como o prodígio expressivo deste *Turismo Infinito* encontra tradução exemplar no modo como diferentes procedimentos – entre os quais, a respiração emprestada aos corpos e aos seus desenhos no espaço, os ambientes criados e sugeridos, as delicadas combinatórias entre actores e adereços (por vezes, de uma imprevista capacidade transfiguradora, como acontece com os círculos translúcidos que, em determinados momentos, os intérpretes transportam consigo) e ainda a poderosa, porque profundamente variada e sensual, expressão vocal que atravessa todo o espectáculo – quase se substituem à eloquência dos textos enunciados. Tudo isto porque o espectáculo assenta, como acontece regularmente nas criações de Ricardo Pais, numa espécie de tensão produtiva entre uma multiplicidade de linguagens às quais é reconhecida expressividade própria, mas que são, ao mesmo tempo, submetidas a uma rigorosa articulação – o que faz deste *Turismo Infinito*, tão profundamente enraizado no universo literário português, um objecto de indiscutível apelo universal para todos aqueles que efectivamente reconhecem o teatro como uma arte autónoma complexa e, por isso, infinitamente fascinante.

Claro que este espectáculo beneficia de um trabalho regular, atravessado por uma curiosidade continuamente renovada e por uma recorrente vontade de experimentação, apoiado na exploração de demoradas cumplicidades criativas – Francisco Leal, na sonoplastia, Nuno Meira, no desenho de luz, Bernardo Monteiro, nos figurinos, mas também a maior parte dos intérpretes, como João Reis, Emília Silvestre e os mais jovens Pedro Almendra, José Eduardo Silva e Luís Araújo – e num investimento obsessivo no exercício de produção vocal, presente em todo o percurso do encenador, mas particularmente intensificado a partir de 1996, no TNSJ, aqui, mais uma vez, com a colaboração de João Henriques.

O resultado é uma experiência teatral que parece aspirar à condição de poesia, no seu sentido mais amplo e mais fundo, justamente aquele que caracteriza qualquer ambição criativa que ouse uma espécie de simultânea concentração e subtracção do mundo, assegurando, através de deliberadas estratégias de sugestão e ambiguidade, a criação de mundos alternativos abertos à exploração dos mais diversos imaginários. Que este espectáculo se realize a partir de textos criados num período, as primeiras décadas do século XX, em que o teatro só ainda sonhava com a possibilidade de uma tal maturidade e espessura expressiva, faz de *Turismo Infinito* a concretização eloquente da ambição enunciada pelo próprio poeta quando escrevia, como se ouve no espectáculo: “Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito”.

---

Texto originalmente publicado em língua francesa, no Manual de Leitura de *Turismo Infinito* para La Comédie de Reims, França (TNSJ, 2008).

# Da fragmentação à totalidade

YVETTE K. CENTENO\*

Ricardo Pais trouxe a Lisboa a sua nova encenação de Fernando Pessoa, *Turismo Infinito*, não apenas o do poeta, mas igualmente o seu, com a capacidade notável que tem de viajar por inúmeros autores, obras, sensibilidades: de um primeiro, fortemente irónico, expressionista como Sternheim [*As Cuecas, Os Cômicos/1975*], até à composição de um *Fausto* fragmentado [*Fausto. Fernando. Fragmentos.*, a partir de *Fausto*, de Fernando Pessoa, Teatro Nacional D. Maria II/1988], como o próprio Pessoa era e nunca deixou de ser.

Nesta sua abordagem de outrora (um clássico que devia ser estudado, dele fazendo-se um DVD, como se fez do *Fausto* goetheano de Peter Stein), a fragmentação era acentuada pelo modular do espaço cénico em caixas e recortes que permitiam sentir a tensão dramática sem que, no seu impulso (pois no *Fausto* de Pessoa não há decurso, ao modo tradicional, há impulso, repetição obsessiva), ela se perdesse, desviando o espectador da verdadeira linguagem, altamente elaborada, de Pessoa.

É raro, e só um encenador de grande brilho saberia como respeitar, em perfeito enquadramento e sintonia, uma obra literária tão complexa como a do nosso poeta: aconteceu outrora em *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, com a colaboração de António Lagarto para a cenografia.

O *Turismo Infinito* agora apresentado torna-se extremamente interessante por vários motivos, mas destacarei este: Ricardo Pais percorreu um caminho que vai da *fragmentação à totalidade*, como acontece num dos poemas escolhidos para o espectáculo: “Chuva Oblíqua” (pertencendo ao exercício interseccionista, mas a meu ver imbuído de alquimia pelo modo como as imagens e os símbolos aí se manifestam). Perante a escolha de poemas e a articulação dramaturgicamente de personalidades de um outro infinito turismo, o do fingimento das vozes poéticas em infinito contraponto, e alcançar a esfera mais profunda e mais obscura de um Eu em permanente fuga e dissolução.

Entra aqui a colaboração de Manuel Aires Mateus, que trouxe, com o seu espaço cénico negro e aberto, a possibilidade de cada texto adquirir, com a sua linguagem-luz própria, o mais encantatório e mágico significado. O palco é lugar de magia: ali se transmutam emoções, ali o mundo se abre ao espectador que, consciente ou inconscientemente, amplia o seu espaço de reflexão, a sua visão da Obra como todo.

Robert Bréchon, tanto nas referências a Pessoa como nos seus magníficos estudos sobre Henri Michaux, aproxima estes dois poetas, cuja obra é uma permanente fuga do vazio existencial. O que escreveu a propósito de Michaux aplica-se facilmente a Pessoa: “Ele sofre da falta de ser, que é o reverso de um excesso de ser. [...] Ser não é uma evidência, é um problema a resolver pela consciência que se tornou crítica”. [R. Bréchon, *Henri Michaux, la poésie comme destin, biographie*, Éd. Aden, 2005] Eis o que Ricardo Pais compreendeu bem e dá a ver, em toda a simplicidade e esplendor, nesta encenação: uma obra que o poeta concebeu no vazio do sono e da insónia, povoando-a de vozes que querem dizer e, sobretudo, *dizer-se*.

---

\* Escritora, autora de diversos estudos sobre Fernando Pessoa.

A escolha de Manuel Mateus tem ampla influência no efeito que os textos escolhidos adquirem no âmbito da encenação, contida, sóbria e por vezes sombria quanto basta, de Ricardo Pais. Houve entre ambos uma sintonia perfeita e é desse modo que podemos dizer que nesta viagem pessoana, empreendida há anos por Ricardo, este chegou à totalidade que uma primeira fragmentação permitiu e aqui e agora se conclui, atingindo aquela espécie de completude a que Pessoa aspirava sem, todavia, alcançar.

A geometrização do universo pessoano é integrada na geometria com que Manuel Mateus redesenhou o palco, na sua escura pureza: o eu estilhaçado do poeta é recolhido, nos seus pedaços, até à visão do círculo, a bola de brincar que pertence a todas as infâncias:

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância  
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música  
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal.

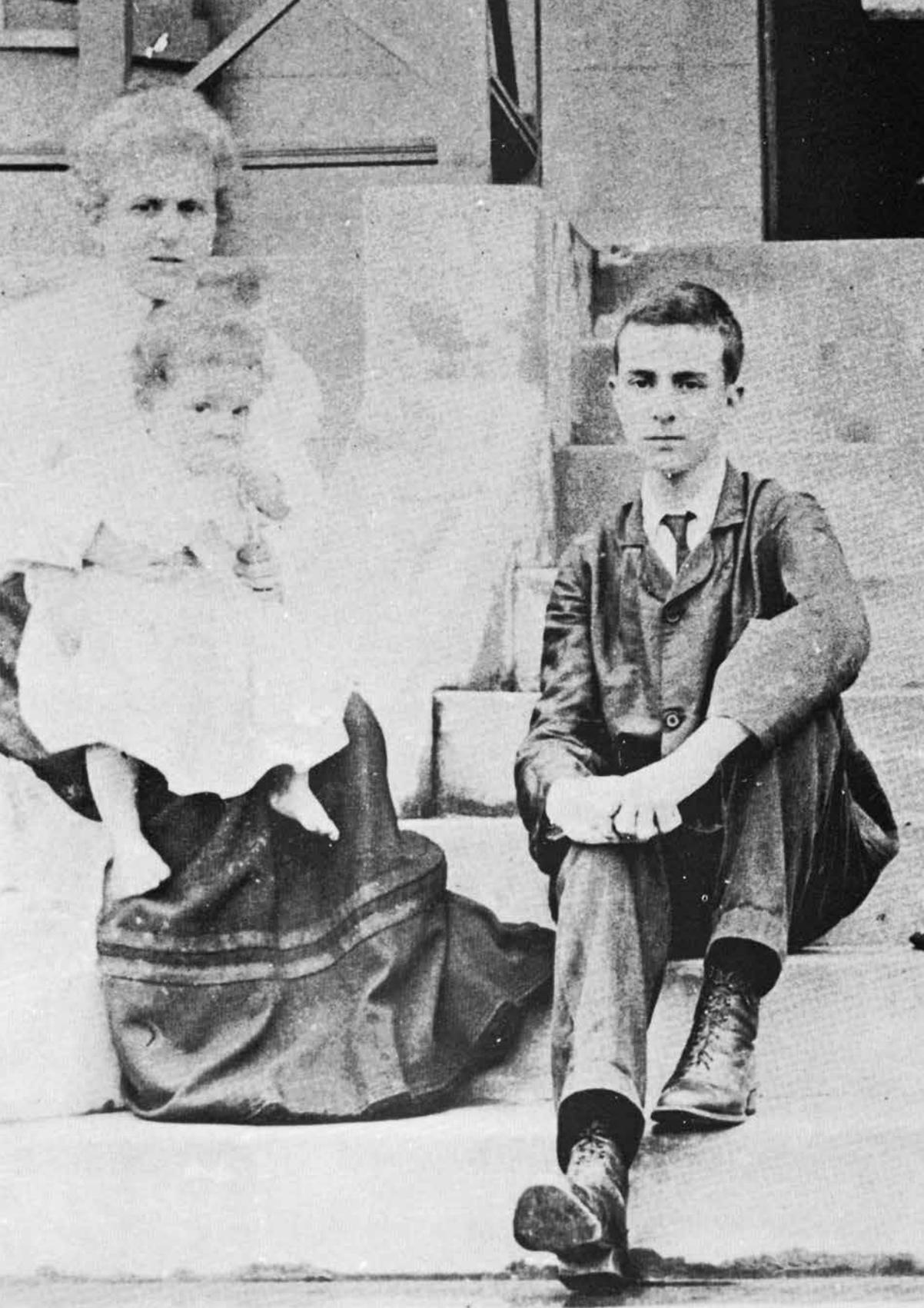
A batuta do maestro (a música, linguagem do inconsciente por excelência, prescinde da palavra, é anterior a ela) e a bola desencadeiam a chuva de imagens da infância que, fundindo-se e confundindo-se na alma do poeta, o fazem regressar à esfera do “indiferenciamento” do inconsciente, onde todo o processo criador se origina, tomando forma depois, quando a confusão cessa “como um muro que desaba”. No poema, aquilo a que Jung chamaria a conjugação das imagens fundadoras não chega a levar o poeta a uma consciência que ultrapassasse a dor da fragmentação e da perda. Mas no espectáculo concebido por Ricardo Pais, naquele espaço de sombra de onde as vozes se erguem, ora uma, ora outra, consegue-se a Totalidade ambicionada: o teatro também é isso, um espaço onde a sombra, nossa e dos outros, se ilumina.

Termino, prestando a minha homenagem a Ricardo Pais, Manuel Mateus e todos os da equipa, participantes nesta verdadeira obra-prima de entendimento de um grande autor. Não esqueço os actores, por vezes tão mal amados no nosso meio artístico. Sublinho o monólogo da corcundinha, entregue ao virtuosismo de Emília Silvestre, no qual detectamos uma genial capacidade de alterar o jogo a que se assistia, dando voz a um torvelinho de emoções que desarticulam o excesso de racionalidade que podia estar em causa; o peito rasga-se, a voz sobe e a respiração fica em suspenso até ao limite do possível – tudo prova de soberbo domínio e subtil mas marcado profissionalismo.

*Last but not least*, “eles”: compõem a música do mito pessoano, sendo o mito a constelação das vozes que tentam responder, de forma estruturada, à interrogação do poeta sobre si mesmo, o seu lugar no mundo, no universo inteiro. Não há resposta: e os actores, numa articulação medida e quase neutra (que muito teria agradado a Sophia de Mello Breyner), é isso mesmo que nos deixam perceber.

Pode haver diferente, mas melhor é impossível.





# 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 Tavira – 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 Doutro 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 moderna 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 do *Livro do Desassossego* apenas chegará a sair em 1982. Assim atravessa todo o século XX, de que fica a ser um dos nomes maiores.



---

## **António M. Feijó**

### *Dramaturgia*

Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Director da Faculdade e é actualmente Pró-Reitor da Universidade. Autor de ensaios sobre literatura e dramaturgias para cena. Tradutor de, entre outros textos, *Hamlet*, de Shakespeare. Mais recentemente, publicou, em 2015, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa & Pascoaes)*, e, em 2017, em co-autoria com Miguel Tamen, *A Universidade como Deve Ser*.

---

## **Nuno M Cardoso**

### *Colaboração na encenação*

Encenador, actor, director artístico e professor. Mestre em Teatro pela ESTC, é desde 2008 assessor da Direcção Artística do TNSJ. É professor convidado nas licenciaturas em Teatro da Universidade do Minho e em Artes Dramáticas da ULP, e na pós-graduação em Dramaturgia e Argumento da ESMAE, tendo também leccionado no Balletteatro, EPAOE Chapitô e ACE Escola de Artes. Como encenador, dirigiu mais de 30 textos da dramaturgia portuguesa e peças de, entre outros, Ésquilo, Eurípides, Büchner, Shakespeare, Schiller, Brecht, Beckett, Koltès, Bergman, Bulgákov, Norén, Crimp, Sartre, Camus, Müller, Soyinka, Dimitriádis, Callaghan. Como actor, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais,

Manuel Sardinha, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Claudio Lucchesi, Jean-Louis Martinelli, António Durães, Marcos Barbosa, José Carretas, Paulo Castro, Rogério de Carvalho e António Lago, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail. Foi membro fundador do Teatro Só e de O Cão Danado e Companhia, participando em diversas produções destas companhias. Dos seus espectáculos, destaquem-se *Boris Yeltsin*, de Mickaël de Oliveira (Cão Danado/Colectivo 84/SLTM, 2012) e *Cassandra* (Cão Danado, 2013). No TNSJ, encenou *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de Goethe (2003); *Fiore Nudo*, espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*, de Mozart, dir. musical Rui Massena (2006); *Otelo*, de W. Shakespeare (2007); *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de R.W. Fassbinder (2007); *Emilia Galotti*, de Lessing (2009); *Águas Profundas e Terminal de Aeroporto*, de Simon Stephens (2016); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, encenação partilhada com Nuno Carinhas (2016); e *Lulu*, de Frank Wedekind (2018).

---

## **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 (1991-98) e professor da Universidade Lusíada de Lisboa (1997-2007) e da Universidade Autónoma de Lisboa (1998-2007). Em 2002 e 2005, foi professor na Universidade de Harvard (EUA) e, no ano lectivo 2003-04, na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Liubliana (Eslovénia). Os seus projectos de arquitectura têm sido galardoados nacional e internacionalmente com diversos primeiros prémios. Dessas distinções, destaque para o Prémio Architéci/Arkial (Lisboa, 2000); o Premi FAD d'Arquitectura i Interiorisme (Barcelona, 2001); o Premio Europeo di Architettura Luigi Cosenza (Nápoles, 2001); o Prémio da II Bienal Ibero-Americana de Arquitectura (Cidade do México, 2001); o Prémio Valmor (Lisboa, 2002 e 2018); o Contractworld Award 2007 (Hamburgo, 2006); o Premi FAD d'Arquitectura i Intervencions Efimeres (Barcelona, 2010); o AIT Award (Frankfurt, 2012); o Prémio Nacional de Reabilitação Urbana (Portugal, 2015);

o Prémio Viero 50 Anos (2017); o Prémio Nuno Teotónio Pereira (Portugal, 2017); e o Prémio Arquitectura Tektónica (Lisboa, 2019). O seu trabalho tem sido objecto de exposições em Portugal, Espanha, Itália, Suíça, Alemanha, França, Inglaterra, Marrocos e Eslovénia, mas também na América do Norte, nas Universidades de Harvard, Nova Iorque, Toronto, Michigan, Ohio, Arizona, Texas e Carolina do Norte. Distinguido com o Prémio Pessoa em 2017.

---

### **Bernardo Monteiro**

#### *Figurinos*

É formado em design de moda pelo CITEX. Entre as companhias com que tem colaborado, destacam-se a ASSÉDIO, para a qual concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos entre 2000 e 2010, o Ensemble - Sociedade de Actores, o Novo Grupo/Teatro Aberto e As Boas Raparigas... Assinou os figurinos de múltiplas produções do TNSJ, em particular para encenações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também para espectáculos encenados por João Lourenço, Rogério de Carvalho, João Henriques e Carlos Pimenta. Destaquem-se, a título de exemplo, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Prémio *Guia dos Teatros* para os melhores figurinos, 2008); *Sombras* (2010)

e *al mada nada* (2014), espectáculos de Ricardo Pais. Em 2010, pelos figurinos de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, produções do TNSJ encenadas por Nuno Carinhas em 2009, foi distinguido com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Mencionem-se finalmente alguns dos espectáculos mais recentes em que colaborou: *Pelo prazer de a voltar a ver*, de Michel Tremblay, enc. Marta Dias (2012), *O Doente Imaginário*, de Molière, enc. Rogério de Carvalho (2012), *A Grande Vaga de Frio* (com *Orlando* de Virginia Woolf), de Luísa Costa Gomes, enc. Carlos Pimenta (2017), *Gertrude*, a partir de Shakespeare (2013), e *As Criadas*, de Jean Genet (2016), espectáculos para os quais concebeu também a cenografia, e *Trattoria Pirandello*, de Luigi Pirandello (2018), encenações de Simão Do Vale Africano, e *Primavera Selvagem*, de Arnold Wesker, enc. Jorge Pinto (2019).

---

### **Nuno Meira**

#### *Desenho de luz*

Bacharel em Engenharia de Electrónica e Telecomunicações (1991). Frequência do 4.º ano em Engenharia de Electrónica Industrial na Universidade do Minho (1994) e frequência do 2.º ano na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo no curso de Produção, Luz e Som (1997). Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ana Luísa Guimarães, António Cabrita & São Castro, António Lago & Chiocca, Beatriz Batarda, Carlota Lagido, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Gonçalo Waddington, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Wibborg, Manuel Sardinha, Marco Martins, Marta Pazos, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Paulo Ribeiro, Tiago Guedes de Carvalho, Tiago Rodrigues, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça, Sofia Dias & Vítor Roriz e Vera Mantero. Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo: *D. João*, de Molière (2006), e *Turismo Infinito*, a partir de Fernando Pessoa (2007), encenações de Ricardo Pais; e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), e *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), encenações de Nuno Carinhas. Foi sócio-fundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia; é também colaborador regular

da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007), e pertence à estrutura fixa da ASSÉDIO (desde 1998). Foi distinguido, em 2004, com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

---

### **Francisco Leal**

*Desenho de som*

Nasceu em Lisboa, em 1965.

Estudou música clássica na Academia de Amadores de Música, jazz na escola do Hot Clube de Portugal e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Trabalhou no Angel Studio com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 30 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espectáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições.

Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, figuram os encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, Fernando Mora Ramos, João Cardoso, Rogério de Carvalho, Carlos Pimenta, Carlos J. Pessoa, José Wallenstein, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Mário Laginha, Rui Massena, Bernardo Sassetti, Pedro Burmester, Egberto Gismonti, Miguel Amaral, e ainda o estilista Nuno Baltazar.

Tem colaborado na gravação

de diversos CD de música e poesia, e na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espectáculos de teatro e de música do TNSJ, bem como de diversos documentários. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.

---

### **João Henriques**

*Preparação vocal e elocução*

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o curso superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa, a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres) e o mestrado em Ensino da Música – especialidade em Ensino do Canto, pela Escola das Artes da UCP. É professor de Voz na Escola Superior de Teatro e Cinema e doutorando em Estudos Teatrais, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Trabalhou de forma regular no TNSJ entre 2003 e 2016, assegurando a preparação vocal e elocução de mais de 40 produções. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais e seu colaborador regular, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a

direcção cénica de *Maria de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Nos últimos anos, destaca-se a sua colaboração estreita com Ricardo Neves-Neves, em espectáculos como *Encontrar o Sol* (2016), *Banda Sonora e Karl Valentin Kabarett* (2018), *A Soberana e Alice no País das Maravilhas* (2019), e *A Reconquista de Olivenza* (2020). Na encenação de ópera, destaquem-se *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real (2007), *A Voz Humana e Diálogos do Medo*, a partir de Francis Poulenc (2013), *A Viagem de Orfeu*, a partir de Monteverdi, Charpentier e Gluck (2018), e *A Flauta Mágica*, de Mozart (2019).

---

### **João Reis**

*Álvaro de Campos*

Actor desde 1989. Em teatro, destaca-se o seu trabalho em encenações de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, João Lourenço, José Wallenstein, Luis Miguel Cintra, Giorgio Barberio Corsetti, Jorge Lavelli, Carlos Pimenta, António Pires, José Neves, Carlos Avilez, Pedro Mexia, Michel Van der Aa e Diogo Infante, entre outros. Colaborou com as Orquestras Metropolitana de Lisboa, Gulbenkian, Sinfónica do Porto e Remix Ensemble Casa da Música, e com o Divino Sospiro. Encenou no TNSJ *Buenas Noches, Mi Amor* (1999), a partir de Al Berto,

e *Neva*, de Guillermo Calderón (O Lince Viaja/TNSJ, 2015); no Teatro Maria Matos, encenou *Transacções*, de David Williamson (2009); no Teatro São Luiz, co-encenou e interpretou, com Ana Nave, *Portugal, Meu Remorso*, a partir de Alexandre O'Neill; e no Palácio Nacional de Queluz, encenou *A Disputa*, de Marivaux (2019). Em cinema, tem trabalhado com realizadores como João Canijo, Fernando Lopes, Rita Azevedo Gomes, Ruy Guerra, Manoel de Oliveira, Edgar Pêra, e recentemente com Artur Ribeiro, em *Terra Nova*, a partir de "O Lugre", de Bernardo Santareno, a estrear em breve. Em televisão, participou em inúmeras séries e novelas. No TNSJ, além de co-responsável pelo projecto de teatro radiofónico "Os Sons, Menina!...", integrou múltiplas produções, das quais se destacam *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996), *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas; *As Lições* (1998), a partir de Ionesco, *Noite de Reis* (1998), *Hamlet* (2000) e *um Hamlet a mais* (2002), de Shakespeare, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), *Turismo Infinito* (2007, 2014), e *O Mercador de Veneza* (remontagem pela Companhia de Teatro de Almada, 2012), encenações de Ricardo Pais.

---

### **Emília Silvestre**

*Maria José; Ofélia Queirós*  
Nasceu no Porto. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela FLUP. Co-fundadora do Ensemble - Sociedade de Actores, participa na maioria dos espectáculos da companhia, de que se destacam *O Doente Imaginário*, enc. Rogério de Carvalho (2012); *Meio Corpo*, enc. Ricardo Pais (2015); *A Grande Vaga de Frio* (com *Orlando* de Virginia Woolf), enc. Carlos Pimenta (2017); *Madalena* (2013-14) e *Primavera Selvagem* (2019), enc. Jorge Pinto. Na televisão, tem participado em várias novelas e séries e integrou o elenco fixo de *Laços de Sangue* da SIC. No cinema, destacam-se as participações em *Surdina*, de Rodrigo Areias, *Tiro e Queda*, de Ramón De Los Santos, e *Dulcineia*, de Artur Serra Araújo. Tem dado voz a múltiplas personagens, em dobragens e locuções, tendo ainda desempenhado funções de direcção de actores. Tem exercido actividade docente na ESMAE, ACE Escola de Artes e na Universidade Lusófona. No TNSJ, é desde 1996 presença assídua nos elencos dos espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Foi a Winnie de *Ah, os dias felizes*, enc. Nuno Carinhas (2013), espectáculo distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Destaque-se ainda as participações em *Sombras* (2010) e *Turismo Infinito* (2007, 2014), enc. Ricardo Pais, e em *Antígona* (2010), *Casas Pardas* (2012), e *Macbeth* (2017), enc. Nuno Carinhas. Assinou as encenações de *Cartas de Amor em Papel Azul* (2005), *Embarques* (2008), e *Émilie e Voltaire* (2019), produções do Ensemble. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001. Em 2007, pelas interpretações em *Turismo Infinito*, e de Boca em *Não Eu*, de Beckett, "dramaticulo" incluído em *Todos os que Falam*, enc. Nuno Carinhas, foi distinguida com uma Menção Honrosa da APCT.

---

### **Pedro Almendra**

*Fernando Pessoa*  
Nasceu em Braga, em 1976. Bacharel em Teatro pela ESMAE, é actor profissional desde 1998. Participou em espectáculos de criadores como Afonso Fonseca, João Paulo Costa, Emília Silvestre, Lautaro Vilo, Sanja Mitrovič, entre outros. Destaque-se os mais recentes: *Oleanna*, de David Mamet, enc. Ricardo Pais, *A Tragédia de Júlio César*, de Shakespeare, enc. Luís Araújo, e *Pátria*, de Bernardo Carvalho, enc. Manuel Tur. Inicia em 2003 a sua colaboração com o TNSJ, onde trabalhou regularmente com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando também o elenco de espectáculos encenados por João Henriques, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso.

Destaque-se a participação em *D. João*, de Molière (2006), *Turismo Infinito* (2007), *O Mercador de Veneza* (2008), *Sombras* (2010), e *al mada nada* (2014), espectáculos de Ricardo Pais; *Platónov*, de Tchékhev, enc. Nuno Cardoso (2008); *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Tambores na Noite*, de Brecht, e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas; e *Os Últimos Dias da Humanidade*, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Das suas encenações, destaquem-se as mais recentes: *(Des)Humanidade*, *Amor de Anjo* (2014), e *Um Dia para Dizer Adeus* (2016), de Marta Freitas. Em cinema, participou em *A Bela e o Paparazzo*, de António-Pedro Vasconcelos (2009), *Cine-Sapiens*, de Edgar Pêra (2013), *Sobre el Cielo* (2015), de Jorge Quintela, e *Snu* (2018), de Patrícia Sequeira. Tem vindo a leccionar seminários de Interpretação e Voz, e participado como formador em várias actividades relacionadas com a expressão dramática e direcção de actores. Em televisão, tem participado regularmente em telenovelas e séries. Faz dobragens de filmes de animação, séries e documentários, assim como spots de rádio e televisão. É co-fundador da associação cultural Mundo Razoável.

---

### **José Eduardo Silva**

*Bernardo Soares*  
Nasceu em Guimarães, em 1975. Licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE e doutorado em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Iniciou o seu percurso como actor em 1994, com Moncho Rodriguez, e desde então tem trabalhado com várias estruturas artísticas, das quais se destacam, em Portugal, o TNSJ, com o qual tem colaborado desde 1999, integrando o elenco de espectáculos de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Cristina Carvalho, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso; o Teatro Oficina, desde 2007, trabalhando com os encenadores Lautaro Vilo, Marcos Barbosa, Sanja Mitrović e João Henriques; e o Teatro do Frio, desde 2005, do qual é co-fundador. No estrangeiro, destaca-se a colaboração com o encenador Giancarlo Cobelli, no Teatro Stabile Torino (*Woyzeck*, 2005), e, no Japão, a participação no projecto *Rei Lear*, das estruturas EU-JapanFest, Nomade-s e Teatro Oficina (2012). Encenou, com Luís Araújo e Victor Hugo Pontes, o espectáculo *T3+1* (2010), e, com Marta Freitas, *Eis o Homem* (2013). Dos seus espectáculos autorais refiram-se *(Des)Individação: (Des)Concerto para Bernard Stiegler* (TNSJ, 2016) e *O Outro de nós* (CCVF, 2018). Participou em filmes de José Pedro Sousa, Tiago Guedes/

Frederico Serra, Raquel Freire, Saguenail e Vítor Santos. Dos espectáculos do TNSJ em que participou, destaquem-se, a título de exemplo: *O Saque*, de Joe Orton (2006), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), enc. Ricardo Pais; *Platónov* (2008) e *A Gaivota* (2010), de Anton Tchékhev, enc. Nuno Cardoso; *Antígona*, enc. Nuno Carinhas (2010); *Exactamente Antunes*, enc. Nuno Carinhas e Cristina Carvalho (2011); e *Primavera Selvagem*, de Arnold Wesker, enc. Jorge Pinto (Ensemble/TNSJ, 2019).

---

### **Luís Araújo**

*Alberto Caeiro*  
Nasceu no Porto, em 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em 2003, trabalhou com Raimondo Cortese (Ranters Theatre) e com a companhia italiana Teatrino Clandestino. Integrou o elenco de espectáculos de Nuno Cardoso, Ricardo Pais, António Durães, Nuno M Cardoso, Carlos Pimenta, Nuno Carinhas, João Pedro Vaz, Gonçalo Amorim, Jacinto Lucas Pires, Tiago Guedes, entre muitos outros. Trabalhou igualmente com os *performers* Miguel Bonneville, Rodolphe Cintorino e Pascal Lièvre. Participou em filmes de Edgar Pêra, Sofia Arriscado, Emily Wardill, M.F. Costa e Silva e João Rosas. Em 2007, concebeu e interpretou *Mostra-me Tu a Minha Cara*,

a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller. Integrou, desde 2004, o elenco de várias produções do TNSJ, em encenações de Nuno Cardoso, Nuno Carinhas e Ricardo Pais. Destaquem-se *O Despertar da Primavera* (2004), *Woyzeck* (2005), *Plasticina* (2006) e *Platónov* (2008), enc. Nuno Cardoso; *O Mercador de Veneza* (2008), enc. Ricardo Pais; e *Tambores na Noite* (2009), enc. Nuno Carinhas. Também no TNSJ, co-encenou *T3+1*, com peças em um acto de Tchékhov. Em 2012, fundou a OTTO, companhia onde co-encenou *Katzelmacher*, de Fassbinder (2012), e concebeu e interpretou *Perspicere* (2013). Co-criou com Gonçalo Amorim e o TUP o espectáculo *Celeste* (2015), adaptou e encenou *Caridade* (que também interpretou), a partir de *Fé Caridade Esperança*, de Ödön von Horváth (2015), e *Subterrâneo*, a partir de *Cadernos do Subterrâneo*, de Dostoiévski (2016). Criou a performance *Feminino/Feminino* (2017), no âmbito da MARTE - Mostra de Artes Visuais, e encenou e interpretou *Pulmões*, de Duncan Macmillan (2018), e *A Tragédia de Júlio César*, de Shakespeare (2019).





produção executiva

**Mónica Rocha**

direcção de palco

**Emanuel Pina**

adjunto do director de palco

**Filipe Silva**

direcção de cena

**Pedro Guimarães**

**Ana Fernandes**

luz

**Filipe Pinheiro** (coordenação)

**Adão Gonçalves**

**Alexandre Vieira**

**José Rodrigues**

**Nuno Gonçalves**

**Rui M. Simão**

maquinaria

**Filipe Silva** (coordenação)

**Adélio Pêra**

**António Quaresma**

**Carlos Barbosa**

**Joaquim Marques**

**Joel Santos**

**Jorge Silva**

**Lídio Pontes**

**Paulo Ferreira**

som

**António Bica**

**Joel Azevedo**

guarda-roupa e adereços

**Elisabete Leão** (coordenação)

mestra costureira

**Nazaré Fernandes**

costureira

**Virgínia Pereira**

aderecista de guarda-roupa

**Isabel Pereira**

aderecistas

**Dora Pereira**

**Guilherme Monteiro**

maquilhagem

**Marla Santos**

operação de legendagem

**Constança Carvalho Homem**

PARCEIROS CENTENÁRIO



APOIOS



APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos - Rui Macedo

EDIÇÃO

**Departamento  
de Edições do TNSJ**

coordenação

**Pedro Sobrado**

modelo gráfico

**Joana Monteiro**

capa e paginação

**João Guedes**

fotografia

**João Tuna**

impressão

**Gráfica Maiadouro, S.A.**

Este Manual de Leitura não segue a grafia do novo acordo ortográfico.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos electrónicos é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

**Teatro Nacional São João**

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

**Teatro Carlos Alberto**

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

**Mosteiro de São Bento da Vitória**

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

[www.tnsj.pt](http://www.tnsj.pt)

[geral@tnsj.pt](mailto:geral@tnsj.pt)

**TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO,  
E.P.E.**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

**Pedro Sobrado** (*Presidente*)

**Susana Marques**

**Sandra Martins**

*Assistente* Paula Almeida

*Motorista* António Ferreira

DIRECÇÃO ARTÍSTICA

**Nuno Cardoso**

*Assessor* Nuno M Cardoso

*Actores* Afonso Santos,

Joana Carvalho, João Melo,

Maria Leite, Mário Santos,

Rodrigo Santos

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO

**Maria João Teixeira,**

Alexandra Novo,

Eunice Basto, Maria do

Céu Soares, Mónica Rocha

*Cenografia* **Teresa Grácio**

*Guarda-roupa e Adereços*

**Elisabete Leão,** Nazaré

Fernandes, Virgínia Pereira,

Isabel Pereira, Guilherme

Monteiro, Dora Pereira

DIRECÇÃO DE PALCO

**Emanuel Pina,**

Diná Gonçalves

*Cena*

**Pedro Guimarães,**

Cátia Esteves, Ana Fernandes

*Som*

**Francisco Leal,** António Bica,

Joel Azevedo, João Oliveira

*Luz*

**Filipe Pinheiro,** Adão

Gonçalves, Alexandre Vieira,

José Rodrigues, Nuno

Gonçalves, Rui M. Simão

*Maquinaria*

**Filipe Silva,** António Quaresma,

Adélio Pêra, Carlos Barbosa,

Joaquim Marques, Joel Santos,

Jorge Silva, Lídio Pontes,

Paulo Ferreira

*Vídeo* Fernando Costa

DIRECÇÃO DE COMUNICAÇÃO,

RELAÇÕES EXTERNAS

E MEDIAÇÃO CULTURAL

**Pedro Sobrado**

*Assistente*

João Duarte Oliveira

*Comunicação e Promoção*

**Patrícia Carneiro Oliveira,**

Carla Medina, Joana Guimarães

*Edições*

**João Luís Pereira,** Ana Almeida,

Fátima Castro Silva

*Centro de Documentação*

**Paula Braga**

*Legendagem* Cristina Carvalho

*Fotografia* **João Tuna**

*Centro Educativo*

**Luísa Corte-Real,** Teresa

Batista

*Relações Públicas*

**Rosalina Babo,** Ana Dias

*Frente de Casa*

**Fernando Camecelha**

*Bilheteiras e*

*Atendimento Público*

**Sónia Silva** (TNSJ), **Patrícia**

**Oliveira** (TeCA), Manuela

Albuquerque, Sérgio Silva,

Telmo Martins, Patrícia Teixeira

*Bar* Júlia Batista

DIRECÇÃO DE CONTRATACÃO PÚBLICA

**Sandra Martins,** Susana Cruz

DIRECÇÃO DE EDIFÍCIOS E MANUTENÇÃO

**Carlos Miguel Chaves,**

Liliana Oliveira

*Cedência de Espaços*

Luísa Archer

*Manutenção*

**Celso Costa,** Abílio Barbosa,

Manuel Vieira, Paulo Rodrigues,

Nuno Ferreira, Ernesto Lopes

*Limpeza* Beliza Batista

DIRECÇÃO DE CONTABILIDADE

E CONTROLO DE GESTÃO

**Domingos Costa,** Carlos

Magalhães, Fernando Neves,

Goretti Sampaio

*Sistemas de Informação*

**André Pinto,** Paulo Veiga,

Susana de Brito

DIRECÇÃO DE RECURSOS HUMANOS

**Sandra Martins,** Helena

Carvalho



Olho em roda,  
sorrindo, e, antes  
de mais nada, sacudo  
dos cotovelos do fato,  
infelizmente escuro,  
todo o pó do apoio da  
varanda, que ninguém  
limpou, ignorando  
que teria um dia, um  
momento que fosse,  
que ser a amurada  
sem pó possível de  
um barco singrando  
num turismo infinito.



