

O TEATRO-POESIA E O PSEUDO-FRAGMENTO

Fernando Cabral Martins

1. *Fausto* “representa a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida” – tal como é descrito num minucioso projecto que o define como um “drama” (Pessoa 2018, 344), correspondendo assim à ideia de um texto para teatro, que parece prever um espectáculo possível.

Ora, segundo Artaud, o teatro deve ser considerado o duplo (traduzo) “não de uma realidade quotidiana e directa da qual se foi pouco a pouco reduzindo a ser uma cópia inerte, mas de uma outra realidade perigosa e típica, cujos Princípios, como os golfinhos, mal mostram a cabeça logo se lançam de novo na obscuridade das águas” (Artaud 1938, 50). A epifania de “Princípios” dessa “outra realidade perigosa e típica” é aquilo a que este teatro-poesia se dedica no seu propósito explícito.

Hoje, esta ideia de um teatro em que “uma outra realidade” se manifesta pode ter um alcance imprevisto. Virginia Heffernan relaciona a ideia de teatro de Artaud com o advento de uma “outra realidade” que é a virtual, mergulhando os espectadores “in a tumultuous vortex that would leave them powerless and unable to escape” (Heffernan 2016, 173). Uma aproximação deste tipo sugere que, a partir das experiências da Vanguarda há cem anos atrás, a catarse deixou de ser o efeito que se espera da arte, mas antes a vivência directa daquilo que se esconde sob o manto diáfano do realismo. Numa palavra, a arte teria mudado de função, e até de natureza.

Fausto parece um texto dramático num sentido preciso, dado que as didascálias têm uma função cénica, como na cena das vozes se exemplifica (Pessoa 2018, 43-57). Na verdade, *Fausto* é um texto de teatro-poesia só numa leitura em segundo grau, quando se torna óbvio que o desejo de construir uma peça de teatro representável é só aparente, que a sua fragmentariedade não é conjuntural, nem estética, mas ontológica. Isto é, não se trata, verdadeiramente, de um projecto de “drama” ou de “teatro” no sentido genológico do termo, mas de uma experiência radical de escrita, colocada no centro das preocupações metafísicas e esotéricas de Pessoa. Cada trecho de *Fausto*, mais do que qualquer outro da sua obra, escreve as linhas de palavras como se fosse um gráfico de intensidades.

Voltando a Artaud, a teorização do *Théâtre et son Double* é colocada sob o signo da indissociabilidade da arte e da vida – na sequência da recusa pela Vanguarda da tradição simbolista da arte pela arte – e em termos simples e claros: “Se o signo da nossa época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas, as palavras, as ideias e os signos que as representam” (Artaud 1938, 8). O que se propõe é que essa ruptura entre

o corpo e as palavras seja substituída por uma nova síntese. Este tema ecoa o da “dissociação da sensibilidade” de que fala Eliot, e talvez não esteja longe da “ciência de ver” de Alberto Caeiro. Aliás, em toda a poesia de Pessoa se encontra o desígnio de uma poesia como forma de conhecimento, exigindo ao poeta mais do que um canto ao serviço do amor ou do povo. Além disso, trabalha na refundação antitradicional da poesia por via de uma consciência performativa nova: escrever, em Pessoa, torna-se verbo intransitivo, a sua é uma escrita que não se reduz ao escrito, que não procura o resultado publicável, e que pratica a arte de escrever como um acto que flui com os instantes. Se não fosse assim, teria preparado livros, organizado os seus heterónimos, tarefas de que tanto fala ao longo dos anos e cuja realização parece desejar. Mas, na verdade, mais do que fazer literatura, escrever é para ele uma enunciação em que o corpo e os signos se fundem. É, numa outra dimensão, da natureza performativa da poesia que se trata. Escrever é preciso, publicar não é preciso.

Para identificar melhor a presença em *Fausto* dos princípios da “outra realidade”, lemos em Manuel Gusmão: *Fausto* “experimenta uma tripla impossibilidade: a impossibilidade de confiar na linguagem, a impossibilidade de conhecer e de se (re)conhecer, e a impossibilidade de viver e de amar” (Gusmão 2008, 273). São essas as aparições que sobem das profundezas. *Fausto* invoca a desconfiança moderna na razão, e a suspeita de uma mutação, ainda sem sentido, do homem. Mas deveria ser acrescentada às três impossibilidades referidas uma outra que delas decorre: a impossibilidade de comunicação. Tal como acontece mais geralmente no quadro da Vanguarda, a relação com o público perde-se, o escritor não sabe o que o leitor espera, nem se guia pelas referências habituais do circuito literário. *Fausto* torna-se, a este respeito, exemplar da atitude vanguardista de Pessoa: é um teatro para si próprio, para si próprio como um outro.

Mas é também um texto fulcral quanto à temática da perda de limites do Eu que atravessa a sua obra. Vejamos que, do ponto de vista quantitativo, *Fausto* está presente, sobretudo, no momento anterior à constituição da heteronímia em 1914. Se a história completa da escrita de *Fausto* começa em 1907 e vai até 1933 (nas datações de Carlos Pitella), a larga maioria dos textos pertencem ao período anterior a 1913. Daí que Eduardo Lourenço sublinhe, no seu prefácio à primeira edição de Teresa Sobral Cunha, que o *Fausto* é a tragédia do “Eu como *Absoluto* e *Irreduzível*, mesmo se de si próprio incompreensível” (Lourenço 1988, VIII). Pelo que *Fausto* seria como que o negativo da pulsão heteronímica de Pessoa. Repare-se, no entanto, que *Fausto* é um nome de personagem que só não se nos apresenta como um heterónimo porque a sua natureza de personagem é demasiado marcada pela tradição cultural. Tal personagem, no momento da eclosão da heteronímia, passa desde logo a estar sobredeterminada por ela. Encontram-se, por exemplo, casos de monólogos de *Fausto* que implicam

um diálogo com Caeiro: “O mistério supremo do Universo”, ou “O único mistério no universo / É haver um mistério no universo”)”(Pessoa 2018, 202 e 238); ou com Álvaro de Campos: “(Monólogo à Noite)”(Pessoa 2018, 189).

Depois, no “Prólogo sobre o Teatro” da peça de Goethe – que é o texto de referência para que *Fausto* remete, como Álvaro de Campos para Whitman e Ricardo Reis para Horácio – o “director do teatro”, o “poeta dramático” e o “cómico” apresentam três sucessivos pontos de vista diferentes sobre as relações do espectáculo com o público. Essa tríade de posições antagónicas é a base em que a peça assenta. Para além disso, o centro do mito é um contrato com o Diabo, logo, o tema da união paradoxal. Curiosamente, no plano de *Fausto* já citado, que se intitula “Primeiro Fausto” (Carlos Pitella data-o de 1918), encontra-se uma distribuição de personagens cenicamente situados: um Mestre que representa a Inteligência, mais três discípulos que representam a Vida: “um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida” (Pessoa 2018, 344). Esta distribuição não pode deixar de ecoar a disposição relacional dos heterónimos, que estão entre si numa divergência solidária, centrada pela figura de um Mestre. No caso desse projecto de *Fausto*, como na configuração dos heterónimos, o que liga os discípulos entre si é a incapacidade de seguirem o Mestre.

Ou seja, *Fausto* não é apenas a investigação poética do mistério e da impossibilidade prosseguida por um sujeito “absoluto e irreduzível”, mas sobretudo a experiência da oscilação do Eu romântico, ilustrando a sua mutação para um “drama em gente”. *Fausto* é, afinal, o espectáculo da perda de unidade do Eu no próprio momento da sua afirmação.

2. Em Pessoa não há senão poemas, trechos de poemas, prosas curtas, anotações, esboços, apontamentos, muitas vezes incompletos e com lacunas que podem ser cruciais para o sentido. Os textos completos e sem variantes são excepções. Mesmo os textos publicados têm, em muitos casos, posteriores variantes de monta.

Tem-se escrito sobre a utilidade do uso do termo “fragmento” perante esta caracterização da sua obra. O termo, aliás usado por Pessoa para designar o seu modo de escrita, não pode indicar uma fracção, uma parcela, pois não existe uma totalidade a que pertença. Há, sem dúvida, em Pessoa aquilo a que os românticos chamam fragmento, que é completo em si mesmo – mas nunca se encontra aquele que implica uma totalidade fracturada, como a vértebra do dinossauro ou o pé da estátua grega a partir dos quais o especialista pode reconstituir virtualmente um corpo. O “fragmento” pessoano pressupõe antes uma ideia de soma inorgânica, como no caso do *Livro do Desassossego* ou de *Fausto*, projectos literários que

acompanham Pessoa ao longo da sua vida. Estes fragmentos — que deveriam ser ditos pseudo-fragmentos — não são um resto nem uma ruína, apenas se ligam por metonímia a outros numa série sem termo e sem ordem. Os “fragmentos” são trechos soltos e sempre autónomos, mesmo que temática e composicionalmente próximos de outros. São apontamentos, como sinais de rádio de proveniência desconhecida.

É por isto que o poema se transforma no género maior (ou único?) da escrita de Pessoa, entendendo-se “poema” como um gesto de criação, um acto de escrita. Seria um diário *strictu sensu*, se todos os poemas fossem datados. Por exemplo, no caso de Mário de Sá-Carneiro todos os textos são datados e indicam o local de escrita, e, de facto, constituem um diário. No entanto, no seu caso é de totalidades orgânicas que se pode falar, dado que todos os seus poemas e textos narrativos fazem parte de livros, completos em todos os pormenores. A obra de Pessoa é uma série aberta de escritos que nunca atingiram sequer a forma final, nem se integraram em séries definidas, embora os conjuntos mais ou menos completos também existam, embora sejam poucos (“O Guardador de Rebanhos”, “Arco de Triunfo”, “Odes – Livro Primeiro”, 35 *Sonnets*, *The Mad Fiddler*, *Mensagem*). Por isso, o sistema dos heterónimos tem uma função capital, a de oferecer um quadro de referência e um guião, a de desempenhar um papel compensador face ao estilhaçamento gerado pelo modo disperso e torrencial de escrita.

Quanto a livros imaginados, como *Cancioneiro*, imagina-se que, se Pessoa tivesse querido terminar a sua organização, teria sido possível. Mas o que parece, quanto ao *Fausto*, é que a impossibilidade de existir como texto completo faz parte da sua condição poética. Porque o *Fausto* integra a própria fragmentariedade como regra. Nunca, como neste caso, parecem fazer sentido as próprias lacunas que semeiam as frases. Elas surgem, por vezes, como se os versos se elevassem a tal altura que as palavras deixassem de ser possíveis, como se apenas o espaço em branco fosse capaz de formular o mistério que o texto invoca.

Poderia pensar-se que, no caso de *Fausto*, uma arquitectura mínima seria importante. A sua ideia teatral, o seu projecto cénico deveria implicar um selo de obra de arte perfeita, oferecida ao prazer do espectador. É por isso que a sua incompletude textual é tão sensível. Na verdade, a sua leitura como drama, que corresponderia ao seu projecto tal como Pessoa o enuncia, é impossível. O fracasso de *Fausto* enquanto hipótese de teatro torna-o um objecto poético sem paralelo. Há um carácter experimental nesta escrita que a singulariza entre todas as de Pessoa. *Fausto* torna-se, assim, um caso privilegiado da edição e da teoria editorial pessoanas. As edições de Teresa Sobral Cunha, por exemplo, e ao contrário da evidência dos textos, tentam conformar os materiais textuais encontrados nos manuscritos de Pessoa ao desejo de drama cénico representável que habita *Fausto*. A primeira delas é *Fausto. Tragédia Subjectiva*, de 1988 (que continua

na senda de uma edição pioneira de Duílio Colombini em 1986). Nesta edição, Sobral Cunha leva a sério a referência ao *Fausto* de Goethe, mas, em vez de fazer a tentativa de organização de cenas goetheanas como as da noite de Walpurgis ou da taberna, o que poderia ter a ver com os materiais textuais compulsados, a editora tenta reconstruir um conjunto de cenas que são supostas seguir a par e passo um plano encontrado no espólio (Pessoa 2018, 344). Ora, esta tentativa de arrumação dos textos apenas revela a sua irremissível resistência às articulações do plano.

A segunda edição de Teresa Sobral Cunha, *Fausto. Leitura em 20 Quadros*, de 1994, é uma montagem de textos de Pessoa – sobretudo, mas não só de *Fausto* – com a ambição de construir, enfim, uma hipótese viável de peça de teatro. Aí, os monólogos são recortados e entrecruzados uns com os outros, segundo um critério de composição livre. A autoria desta montagem é, portanto, de Teresa Sobral Cunha, e os textos de Pessoa são neste caso, e por uma vez de modo literal, fragmentados. Tal “leitura em 20 quadros” é uma resposta à impossibilidade de editar textos soltos sob uma forma próxima de uma peça de teatro canónica, e, mais uma vez, a demonstração dessa impossibilidade.

Carlos Pitella, trinta anos mais tarde, situa-se no outro extremo da hipótese editorial. A sua edição é de matriz cronológica, apoiado na ideia de que *Fausto* é um “diário poético” (p. 23), o que permite uma seriação textual coerente, ou melhor, e de um modo rigoroso, uma *recensio*. Já a edição Sobral Cunha faz uma *constitutio textus* com vasto teor de ambição. No entanto, a seriação cronológica é mais do que uma *recensio*, na verdade, pois Carlos Pitella organiza com cuidado temático a sequência daqueles fragmentos que não podem ser datados com precisão, oferecendo um trabalho crítico fundamental para qualquer edição futura. Por outras palavras, esta edição não é um arquivo – como, por exemplo, “*Fausto, uma Existência Digital*” – e, de resto, não se apresenta como neutra do ponto de vista da organização dos textos. Um exemplo: os sucessivos “Monólogo nas Trevas” são todos de 1908-1909, mas aparecem disseminados, não se cumprindo assim a seriação cronológica. Além disso, os muitos pseudo-fragmentos, que se reúnem no capítulo “Anexos” pela simples razão de terem poucos versos, mereceriam ter lugar entre os “Poemas em Português”.

Há ainda questões de atribuição: o poema “O segredo da Busca é que não se acha” só é atribuído a *Fausto* porque foi escrito na mesma página que outro poema atribuído a *Fausto*. Mas esta atribuição é problemática, não só por ser conjectural (muitos outros manuscritos de Pessoa têm poemas com atribuições diferentes) mas por não parecer corresponder ao modo trágico de *Fausto* e antes se aproximar do “género” ortónimo do poema filosofante. Será sempre importante a discussão das atribuições, não para encontrar um *corpus* definitivo do *Fausto* de Pessoa, mas no

sentido de avançar na exploração dos modos de construção editorial de um conjunto sem conjunto.

in *Central de Poesia IV, Pessoa Fausto de Pessoa e Outros*: Lisboa, CLEPUL, 2022

REFERÊNCIAS

Centro de Estudos de Teatro. s. d. "Fausto Digital - Base de dados textual". Acedido a 3 de abril de 2021. <http://www.faustodigital.com/>

Artaud, Antonin. 1938. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Gallimard.

Gusmão, Manuel. 2008. "Fausto", in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.

Heffernan, Virginia. 2016. *Magic and Loss. The Internet as Art*. Nova York: Simon and Shuster.

Pessoa, Fernando. 1988. *Fausto. Tragédia Subjectiva. (Fragmentos)*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.

Pessoa, Fernando. 1994. *Fausto. Leitura em 20 Quadros*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.

Pessoa, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pitella. Lisboa: Tinta da China.

14 de abril de 2021