

Maria José ao encontro de Tchekov

Armando Nascimento Rosa

Escola Superior de Teatro e Cinema

Resumo

“A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, assinada por Maria José, começou por ser difundida num espectáculo de teatro em 1988 (pela actriz-encenadora Maria do Céu Guerra) dois anos antes de o dactiloscrito se ver publicado em livro, pela primeira vez, por Teresa Rita Lopes. Parte-se da evidência de ter sido o teatro a revelar a destinação dramática da epístola singular do único heterónimo mulher que Fernando Pessoa inventou, que terá sido também o último a ser criado pelo autor. A construção dramática de Maria José pode ser aproximada às estratégias de construção de personagem na dramaturgia realista de Anton Tchekov, de um modo que se distingue de outras experiências dramáticas de Pessoa. A análise do ascendente de Tchekov sobre as pesquisas de Stanislavski, bem como a importância da concepção de tragicómico em Schopenhauer, que se projecta em simultâneo sobre o teatro de Tchekov e sobre o perfil de Maria José, são linhas de leitura propícias para esta aproximação entre Pessoa e o ficcionista e dramaturgo russo. As leituras de textos de Tchekov por parte de Pessoa (como o caso da peça *Tio Vânia* e o conto “Vanka”) fornecem dados relevantes para avaliar a magnitude deste encontro.

Palavras-Chave: Maria José, Criação Dramática, Anton Tchekov, Construção de Personagem, Tragicómico.

Abstract

“A Carta da Corcunda para o Serralheiro” (“Letter from the Hunchback Girl to the Metalworker”), signed by Maria José, was first performed in a theatre show in 1988 (by actress-director Maria do Céu Guerra), two years before the typescript was published in book form for the first time by Teresa Rita Lopes. The evidence upon which this article is built is that it was the theatre that revealed the dramatic destination of this singular epistle of the only female heteronym that Fernando Pessoa invented, which was also the last heteronym to be created by the author. The



dramatic construction of Maria José can be approximated to the character-building strategies in Anton Chekhov's realist dramaturgy, in a way that differs from Pessoa's other dramaturgical experiences. The analysis of Chekhov's ascendancy over Stanislavski's research, as well as the importance of Schopenhauer's conception of the tragicomic, which is simultaneously projected onto Chekhov's theatre and Maria José's profile, are favourable lines of reading for this rapprochement between Pessoa and the Russian fiction writer and playwright. Pessoa's readings of Chekhov's texts (such as the play *Uncle Vania* and the short story "Vanka") provide relevant data for assessing the magnitude of this encounter.

Keywords: Maria José, Dramatic Creation, Anton Chekhov, Character Building, Tragicomic.



A gente é como é e não como tinha vontade de ser.

Maria José

Maria José é a voz feminina que, como tal, mais longamente se faz ouvir no universo pessoano. É a metáfora de “uma alma à janela”, como a do monólogo em situação incluído no Livro do Desassossego mas que é muito mais do que a página escrita de um diário.

Teresa Rita Lopes

Na já assinalável bibliografia crítica dedicada a Maria José e à sua única criação literária intitulada “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, existe um dado praticamente omissos, que se prende com a recepção inaugural do texto ter sido operada por via cénica, facto que gostaria aqui de salientar como ponto de partida para proceder a algumas considerações em torno desta criação do poeta dramático que Pessoa sempre desejou ser acima de tudo, traço forte que esta sua breve obra-prima evidencia, não obstante envergar o disfarce genológico epistolar.

O texto foi pela primeira vez publicado por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer — Textos para um Novo Mapa*, em 1990. A investigadora prenuncia desde logo a singularidade decorrente de se tratar da única personalidade literária mulher inventada por Pessoa, com obra escrita produzida, bem como, adentro dessa singularidade, o grau superlativo a que o autor faz ascender o processo da sua poética de despersonalização nesse “fingir que é dor / a dor que deveras sente”, enunciado nas quadras da “Autopsicografia”.

A comisseração de Pessoa por si próprio vai atingir o seu mais alto grau e a sua expressão mais despersonalizada no monólogo duma Maria José, que incarna de forma extrema, metaforicamente, o ser aleijado, aborto do destino, que se vê ser na “Carta da Corcunda para o Serralheiro” (Lopes, 1990: 142).

A citação da segunda epígrafe escolhida, com a menção da “metáfora de ‘uma alma à janela’”, antecede este excerto citado. E a tal ponto é mais do que página escrita a metafórica janela pessoana que Teresa Rita associa a Maria José, que essa janela surgiu inicialmente materializada, em modo

cenográfico, no palco concreto de um teatro. Podemos mesmo acrescentar que, quando a estudiosa pessoa designa este texto antes de mais por “monólogo” (e não por carta ou epístola), ela já o fará por inevitável remissão a uma experiência cénica que antecede a edição impressa por ela promovida com aparato crítico. Pude testemunhar ao vivo essa mesma experiência em finais de 1988, ano do centenário do nascimento de Pessoa, e recordo-me bem do espanto que experienciei como espectador ao ver Maria do Céu Guerra assomar-se junto à simulação cénica de uma janela (na cenografia assinada por Mário Alberto) para começar a interpretar em estreia absoluta a — até então inteiramente desconhecida — carta de Maria José, no espectáculo *O Menino de sua Mãe*, com dramaturgia da actriz-encenadora, que transitou pelo palco do ainda então devoluto Cine-teatro Politeama (onde a ele assisti, num momento anterior às obras de qualificação de que este foi alvo), e a seguir no Teatro Municipal São Luiz, onde fez carreira a partir de janeiro de 1989 (e contou com uma digressão a Macau em 1991).

O espectáculo era composto por um mosaico dramático que incluía poemas de Pessoa, de entre os quais aquele que lhe dava título, bem como excertos escolhidos do *Livro do Desassossego* e da peça *O Marinheiro* e, claro está, a carta de Maria José. Em suma, estamos perante um texto de Pessoa que foi revelado primeiramente num espectáculo de teatro, antes mesmo de existir em circulação sob forma impressa, e em cuja folha de sala era mencionado o agradecimento a Teresa Rita Lopes por gentilmente o ter cedido para o efeito. Vinte e cinco anos mais tarde, contou-me a própria Maria do Céu Guerra os detalhes de como chegara ao conhecimento da carta da jovem corcunda, aquando do nosso encontro criativo, uma vez mais sob a égide de Pessoa, mas desta vez para o texto dramático em que efabulo o relacionamento entre o poeta e a sua louca avó Dionísia (que na minha peça, a benefício da substância dramática, renasce seguramente bem mais lúcida do que ela o terá sido em vida): *Menino de sua Avó* (2013) — peça em que dou voz à mãe de Maria José, no terceiro dos sete encontros entre avó e neto que constituem o dueto cénico.

Já no próprio ano de 1988, enquanto reunia elementos para a dramaturgia do seu espectáculo *O Menino de sua Mãe*, Maria do Céu Guerra compareceu, na companhia do seu grande amigo e colega Mário Viegas, a uma conferência proferida por Teresa Rita Lopes no Centro Nacional de Cultura, em que a investigadora dava conta de inéditos de Pessoa com os quais se defrontara no espólio e, entre eles, de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”. Da descrição da personagem e eventual leitura de passagens da epístola, Mário Viegas (ele próprio um actor rapsodo, como é



sabido, que manteve uma relação de excelência com a poesia pessoana) apercebeu-se do interesse dramático de que se revestiria aquele texto e aquela personagem feminina. Posto isto, Viegas incitou Céu Guerra para que esta chegasse às falas com a oradora, no sentido de Teresa Rita lhe facultar uma cópia do dactiloscrito recém-identificado, coisa que aconteceu de imediato. Mário Viegas foi, por assim dizer, o padrinho cénico para que Maria do Céu Guerra procedesse à magnífica revelação de Maria José no espaço do teatro. Foi, portanto, o teatro que descobriu, em primeiro lugar, a destinação cénica desta personagem e da sua obra breve, por se restringir a esta única missiva de apresentação e despedida, mas não menos genial por isso. Depois de acontecida a estreia, a presença cénica da carta da corcunda nos palcos portugueses repetiu-se, em especial a partir do início do século XXI, mais comumente, mercê da curta extensão do escrito, em espectáculos integrando no seu guião textos escolhidos de Pessoa ou de outros autores. Actrizes como Rita Frazão (dirigida por João Mota no Grande Auditório da ESTC, na Amadora, em 2000, no exercício final do bacharelato em Actores), Paula Erra (na co-criação com Elvino Camacho, *Mééé, Tudo É Como É*, em 2002, com poemas de Alberto Caeiro e a carta de Maria José, no Teatro Municipal Baltazar Dias, no Funchal), ou Emília Silvestre (em *Turismo Infinito*, encenação de Ricardo Pais, com dramaturgia de António M. Feijó, articulando múltiplos textos de Pessoa, estreada em 2007 no Porto, no Teatro Nacional São João) são exemplos que registam a presença cénica que a carta adquiriu após a criação pioneira de Maria do Céu Guerra.

Pessoa não deixou menção alguma com o intuito de afirmar a natureza teatral inerente a este seu texto, mas são as características intrínsecas a este último que nele ditam o apelo da cena. É óbvio que, ao tratar-se de uma carta, o discurso na primeira pessoa automaticamente o transforma em monólogo potencialmente dramático, potencialidade que se acentua pela natureza confessional do discurso, que nos dá a conhecer um caso humano limite, capaz de produzir no leitor-espectador as duas formas antagónicas de resposta emocional, balizadas, conseqüentemente, pela repulsa seguida de empatia, que Aristóteles (2004), reportando-se à tragédia, originalmente formulou na *Poética* como basilares na experiência do espectador de teatro, e necessárias para nele ocorrer o fenómeno da catarse: refiro-me, claro está, ao temor e à compaixão.

O temor é produzido no espectador pela condição da jovem moribunda Maria José, arredada da sociedade dos demais por via da anomalia física congénita (corcunda) e das doenças, letal (tuberculose) e incapacitante (“espécie de reumatismo nas pernas”), de que o seu corpo padece. Já



a compaixão, daí resulta por sentirmos a proximidade possível do seu drama e partilharmos algo da condenada humanidade que é a sua, a partir do discurso desarmante com que ela se retrata, num exercício implacável de autoconsciência, de onde não está isento o sentimento de ameaça à sobrevivência que paira sobre seres como ela, em sentença de morte emitida pelo mundo dos eficientes. É um outro António que não o “seu” serralheiro que comunica ao pai dela o que por palavras dele se depreende ser uma profissão de fé pela eugenia (posta em prática poucos anos depois, em larga escala, pelo estado nazi), a qual não reconhece o direito à vida a indivíduos como Maria José. Nesta carta, existem dois Antónios, um que ela ama de um imenso amor sem esperança, e outro que a enviaria de imediato para uma clínica de morte.

(...) o António da oficina de automóveis disse uma vez a meu pai que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver, que quem não trabalha não come e não há direito a haver quem não trabalhe. E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralítica, e tendo maneira de encontrar as pessoas de quem gosta... (Pessoa, 1990: 258)

Eis aqui um foco para o drama trágico do ser sacrificial que ela configura à luz de uma ideologia eugénica que desejaria eliminar da sociedade seres dependentes com corpos não normativos como ela, inaptos para o tropo distintamente tchekoviano, di-lo Terry Eagleton (2023: 149), de “uma vibrante exortação ao trabalho”. E, se drama deriva da palavra grega que designa acção, podemos colocar a seguinte questão: onde se encontra a poderosa qualidade dramática do relato epistolar de Maria José, aparentemente refém da situação estática de alguém que nada mais pode fazer senão contemplar, imobilizada, a rua onde vive desde a janela de casa e a partir da qual consome os dias de vida?

Convém sublinhar, em termos genéricos de escrita para a cena, que a qualidade que permite indiciar a existência manifesta do drama concretiza-se num texto não pela acção que faz mover as personagens que o habitem, mas antes de mais pelo quanto as componentes desse mesmo texto, inscritas no corpo e na voz dessas personagens a materializar por actores, detêm a capacidade de nos fazer mover a nós, ou seja, de nos *comover* pela experiência emotiva, e de nos *demover* da inércia rumo à aventura reflexiva. Continuando na senda de elementos constitutivos do fenómeno dramático, decorrentes da matriz aristotélica, atentos a essa capacidade de nos fazer mover



interiormente, a carta de Maria José conjuga as duas vertentes que derivam da palavra grega *pathos* (aquilo que produz em nós algum tipo de afecção, da mais ligeira dor ao sofrimento mais intenso; da mais ténue empatia à paixão mais arrebatadora), fundamental para ocorrer a identificação do espectador com as personagens em cena. Tem-se, por um lado, a vertente do *pathos* enquanto designador da afecção passional (pois que nele reside a etimologia de paixão), como manifestação da psique emocional; e, por outro, a vertente do *pathos* enquanto designador da afecção somática (pois que nele radica a noção médica de patologia). Ora Maria José já tem sido frequentemente adjectivada com o termo *patético* (dado o excesso de *pathos* que a caracteriza), fruto do concentrado de dores que nos expõe, tanto dores da alma como dores do corpo (mesmo se, como ela diz, “a corcunda não faz dor”), a um nível tal que ambas se fundem num novelo de sofrimento ditado em unísono pelas patologias físicas e pela paixão, sem ilusão de reciprocidade alguma, pelo António serralheiro. Ainda assim, Maria José confessa que são as dores da alma as que mais a afligem na sua vida jovem, que para ela, dada a condição em que vive de paciente crónica, se lhe afigura já como uma idade por demais avançada. Num apontamento solto exterior à carta, Maria José designa-se a si mesma por *velha menor*, sem instituição que a acolha: “Não há asilo de mendicidade para velhas menores.” (Pessoa, 2007: 474).

Tenho dezanove anos e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente, e sem ninguém que tivesse pena de mim a não ser por eu ser corcunda, que é o menos, porque é a alma que me dói, e não o corpo, pois a corcunda não faz dor. (Pessoa, 1990: 256)

Não obstante afirmar que apenas dispõe de escassos “dias de vida”, é com as dores da alma que Maria José mais se lastima. Pode mesmo dizer-se que é a concepção da psique desta personagem hiperlúcida o que mais nos espanta, ao saber-se pária absoluta nas margens da vida, espectadora de uma sociedade humana de que se vê subtraída, despojada até da identidade de género: “eu não sou mulher nem homem”, diz ela (*ibid.*: 258). Acerca da lucidez de Maria José, anota Filipa de Freitas (2018: 48):

A lucidez de Maria José é, por conseguinte, desenvolvida pelo contraste entre a sua vida e a vida dos outros: a condição física constitui-se, aqui, como a base que, impedindo o sujeito de agir, o encerra no âmbito da *passividade*. Se o cumprimento de tarefas adormece a consciência, deixando-a dormente



para o significado da vida, a passividade traz à luz esse mundo adormecido. Perante a impossibilidade de acção, a escrita — que já é, em si, um acto imediato — funciona como escape e como fixação de uma percepção alternativa.

E o acto da escrita é o lugar da desforra possível em face dos impedimentos múltiplos de que é vítima. Pela realização da escrita, Maria José mostra-se-nos um sujeito arrebatado por um amor impossível que a faz redigir uma carta de que somos nós, os leitores/espectadores, os destinatários equívocos, visto que ela nunca irá enviá-la ao homem que involuntariamente a motivou a escrevê-la, vazando ali o seu auto-retrato intenso e implacável. Por este motivo, que se prende com a intrigante e desviada destinação do escrito, Viktor Mendes designa-a com justeza por metacarta:

Se a carta não é para o serralheiro ver, então quem é o seu destinatário ou destinatária? E terá a carta chegado? Sem dúvida que a carta chegou aos seus destinatários na medida em que chegou aos destinatários a que chegou; nós, que a lemos e nos interessamos por ela ao ponto de investirmos na sua interpretação o demorado e alegre esforço duma análise detalhada. Neste caso, a carta é uma metacarta. (Mendes, 2023: 223)

A escrita de uma única epístola revela-se em Maria José o lugar onde o seu drama pessoal é exposto. Ao acedermos à sua confissão, que nos não é destinada — e por isso é nosso o papel de testemunhas não convocadas —, encontramos-nos numa situação em tudo semelhante à do espectador de teatro, num espectáculo realista entre Diderot e Stanislavski, que sustenta a quarta parede, e, portanto, nos incita a espreitar a cena sem ser vistos, no voyeurismo anónimo concedido à protegida escuridão da plateia. Com isto, quero sublinhar a singularidade, na obra pessoana, da concepção e apresentação da personagem de Maria José. Se os ingredientes dramáticos a empurram para o palco do teatro, ao mesmo tempo distinguem-na radicalmente das experiências dramáticas que predominam em Pessoa, alicerçadas sobretudo no movimento e na sensibilidade simbolistas (cf. Pessoa, 2017). Com efeito, a tuberculosa Maria José e as oníricas Veladoras d'O *Marinheiro* (datado de 1913 e publicado na *Orpheu* I em 1915) podem partilhar a condição estática, mas as razões para o estatismo que partilham são de natureza muito diferente, teatralmente falando. Maria José é fruto de uma mimese realista e não resulta de um diálogo-duelo com quaisquer castelãs



ucrónicas das fábulas soniais de Maeterlinck — mesmo que *O Marinheiro* evidencie já marcas de superação para com *a ansiedade da influência* exercida pelo autor belga, ao prenunciar caminhos futuros do drama, conforme Flávio Rodrigo Penteadó propõe em leitura crítica sob o enfoque de Jean-Pierre Sarrazac (Penteadó, 2021: 378 e segs.). Além do mais, década e meia separaria a produção destes textos, se atentarmos na data que Richard Zenith propõe de 1930 para a composição da carta, altura em que “Pessoa inventou o último heterónimo e único *alter ego* feminino: Maria José” (Zenith, 2022: 849).

Nunca como na criação de Maria José se aproximou tanto Pessoa de um modelo de concepção dramática que exerce um poderoso ascendente no teatro do tempo seu e do porvir, sendo amiúde comparado a Shakespeare, graças à capacidade de um mimetismo despersonalizante que presidiu à composição realista das suas personagens: refiro-me a Anton Tchekov. Sabemos que Pessoa foi leitor atento de peças do dramaturgo russo em tradução inglesa, constantes na sua biblioteca pessoal, dotadas dos respectivos sublinhados que assinalam o seu olhar implicado, pelos anos de 1915 e 1916, conforme analisou Nicolás Barbosa López — o volume existente na dita biblioteca inclui as peças *Tio Vânia*, *A Gaivota*, *Ivanov* e a peça em um acto *O Canto do Cisne* (López, 2018: 30). Na arte realista que Tchekov faz viajar dos seus contos para as suas peças de teatro, a psique das personagens determina a elaboração verbal do texto em que mergulham, entre o som e o silêncio, enquanto utentes de fala. A banalidade aparente do que dizem consiste nisso mesmo, somente numa aparência imediata de superfície, que esconde um maremoto de vida interior e de densidade de sentidos, capaz de produzir irradiações persistentes que atingem o espectador de modo inapelável. Já na estilização verbal de raiz simbolista são os mecanismos poéticos do texto que impõem e condicionam expressivamente as individualidades cénicas, não raro, por isso, tornando-se criações alegóricas.

No realismo interior de Tchekov, todavia, as personagens não são alegorias; são, sim, indivíduos, que passamos a identificar como nossos próximos, mercê da empatia que suscitam. A única excepção a esta regra será a personagem alegórica da alma do mundo que Nina representa no momento metateatral por excelência em *A Gaivota*. Isto porque se trata de um monólogo da autoria de Treplev, o jovem escritor, hamletiano e simbolista, que Tchekov inventa na primeira do ciclo de quatro peças longas que o celebrizou, e por meio do qual ele se debate (conquanto admirador confesso de autores do Simbolismo) com a dificuldade de recepção da estética



simbolista, que exige públicos aptos a fruir um esoterismo poético de, por vezes, árdua acessibilidade. Talvez por isso também Treplev seja inventado no drama para morrer por suicídio ao final da peça, como se Tchekov ajustasse contas com o dramaturgo simbolista larvar que albergava em si — e que deu à luz a fábula gnóstica (inacabada visto que a representação dela é intempestivamente interrompida dentro da peça onde se integra) de uma *anima mundi* em combate com um demiurgo luciferino.

A parábola monologada, assinada por Treplev, certamente interessaria ao faustiano Pessoa. É possível mesmo especular que o marinheiro náufrago e solitário — que é evocado pela Segunda Veladora e que dá o nome ao drama estático de Pessoa —, visto que é fazedor de um mundo fictício através do sonho, possa ser entendido como uma espécie de irmão espiritual da também solitária “alma una do mundo”, que conserva a “memória de tudo” e na qual “se fundiram as consciências humanas com os instintos dos animais” (Tchékhov, 2006: 23). Idealizada por Tchekov para a sua criatura dramática Treplev, esta figura alegórica é interpretada em *A Gaiota* por uma Nina atriz principiante bem pouco motivada para o tom abstracto do monólogo que veicula, profecia pós-humana (Rosa, 2012: 134) de inspiração maniqueia.

Por seu turno, a criação de Maria José, que irrompe do texto da sua carta, evidencia antes flagrantes afinidades com a construção tchekoviana da personagem realista, uma construção na qual os caracteres se salientam para além da moldura fabular da trama em que estão inseridas, quase contrariando a primazia aristotélica do enredo sobre a construção das individualidades que o agenciam. Diferentemente do que sucede com a visível planificação da engenharia dramaturgical de Ibsen, as criaturas dramáticas de Tchekov subalternizam os nexos de acção em que estão enredadas e agigantam-se enquanto indivíduos, simplesmente cativos de uma existência frustrada e deceptiva que os tolhe, cada um a seu modo, e os coloca numa espera vã por aquilo que jamais virá — e por isso Tchekov, não obstante a sua inscrição numa verosimilhança realista, é o mais incisivo precursor, em termos teatrais, da mundividência beckettiana (cf. Beckett, 1990). De facto, muitas vezes nos deparamos com a ideia de que o fio diáfano dos enredos tchekovianos, amiúde expandido num tempo diegético mais característico da prosa narrativa, parece ser um pretexto ficcional para nos dar a conhecer a profundidade psicológica e existencial daquelas figuras humanas que os povoam. Esta contiguidade simbiótica que Tchekov cultivava entre as suas ficções narrativas e as suas peças teatrais denota uma possível aproximação, em analogia, que Pessoa planearia fazer ao



autor russo, por intermédio da criação de Maria José, visto que Pessoa (2007: 474) planeou mesmo escrever um livro de contos chamado *O Sonho de Maria José*.

Foi em virtude de se haver confrontado com a riqueza interior das personagens de Tchekov, de início através da peça *A Gaiivota* (em resposta ao desafio lançado por Nemirovich-Danchenko, que com ele fundou o Teatro de Arte de Moscovo em 1898), camuflada pela coloquialidade dos seus lugares de fala, que Stanislavski iniciou a sua pesquisa no sentido de encontrar a metodologia de preparação de actores, para que estes se munissem das ferramentas artísticas — a um tempo emocionais, cognitivas e de física plasticidade comportamental — capazes de criar na cena essa intensa e subtil interioridade dramática. Para o adensar desta vida interior, um elo maior que reúne uma numerosa galeria de personagens tchekovianas consiste nas vicissitudes inerentes ao amor não correspondido. Quanto a isto, a disforme e moribunda jovem Maria José, no seu amor de absoluta desesperança pelo serralheiro António (cujo nome próprio, por curiosa coincidência, é não somente o segundo nome de Pessoa, Fernando António — nascido que foi no dia do, popularmente reconhecido como tal, santo padroeiro de Lisboa —, mas também o equivalente português ao nome próprio de Tchekov: Anton), irmana-se de forma máxima com tal galeria, diríamos mesmo ganhando a competição com todos os não amados de Tchekov. E aos desenganos do amor somam-se no teatro deste último a impossibilidade de as personagens verem concretizados os sonhos que a vida lhes insuflou. Ora, para este campeonato de vencidos pela vida, tem Maria José uma afirmação lapidar, que o tio Vânia subscreveria: “Mas eu não consigo nada do que quero, nasci já assim (...)” (Pessoa, 1990: 257).

Richard Zenith parece-me ter sido o primeiro a filiar a gestação pessoana de Maria José a um universo teatral com génese tchekoviana. Como já escrevi noutra lugar (Rosa, 2005: 79), podemos ver em Tchekov o Sócrates de Stanislavski, isto é, será o dramaturgo Tchekov a exercer, mesmo que involuntariamente, essa tarefa socrática de parteiro mental junto do encenador/actor Stanislavski, ao propiciar uma maiêutica em que este último dê à luz o seu *sistema* (Stanislavski, 2018: 11). Também chamado *realismo espiritual*, este foi concebido como forma de lidar na cena com as potencialidades descobertas, em primeira mão, na peça *A Gaiivota*. O *sistema* stanislavskiano surge, por vezes, genericamente designado por *método*, se bem que o termo *método* se aplique antes ao *corpus* sustentado por Lee Strasberg, director do Actors Studio, que se considerou discípulo norte-americano de Stanislavski, embora nunca tenha sido efectivamente seu aluno. Na pele de Maria



José, Pessoa é visto por Zenith como um poeta-actor num dos seus mais brilhantes momentos (e aqui “Método” diz respeito ao *sistema* de Stanislavski, conforme a nota dos tradutores assinala em rodapé):

Com essa carta de amor, Pessoa, enquanto actor do “Método”, tem um dos seus melhores desempenhos, captando a intensa emoção da jovem infeliz ao mesmo tempo que replica a linguagem e a sintaxe simples que esperaríamos de uma pessoa daquela classe social. (Zenith, 2022: 849)

Zenith (*ibid.*) continua, interrogando-se ironicamente “sobre que método seguiu ele ao certo” na sua entrega ao papel de Maria José, porque o apanha num flagrante deslize de género: já que, “dado momento, a corcunda se refere a si própria no masculino e não no feminino (‘eu mesmo’ em vez de ‘eu mesma’)”. Este flagrante lapso de ordem gramatical, no qual o rosto do poeta-actor se denuncia inadvertidamente sob a máscara da marreca, permite que o biógrafo maior de Pessoa descubra em Maria José “um substituto paródico de Fernando Pessoa, que não possuía nenhuma das características exageradamente patéticas dela, mas se considerava uma criatura pouco atraente e incapaz de inspirar amor — por mais que Ofélia o amasse” (*ibid.*).

Em suma, Richard Zenith, sem precisar de fazer menção ao nome do dramaturgo russo, acaba por identificar em Pessoa características que também aproximariam Fernando ele mesmo de diversas personagens de Tchekov que se debatem com o drama humano dos infortúnios de *eros* e da vida em geral — drama este que Tchekov insistia em classificar de comédia, para incompreensão e discordância do seu encenador Stanislavski. Uma via produtiva para entender esta dissonância exprime-se no seguinte enunciado: a concepção de comédia de que fala Tchekov enraíza-se bem mais na filosofia do que na prática teatral propriamente dita. O contista-dramaturgo fala de uma comédia humana em termos existenciais, ou seja, filosóficos. Por seu turno, Stanislavski compreende o conceito de comédia à luz da tradição e expressão cénicas dos géneros teatrais, e por isso a comédia teatrológica, que lhe é familiar, jamais seria encontrada enquanto tal nas peças de Tchekov. Porque a comédia invocada por Tchekov não se filia em Aristófanes ou em Molière. Ela é bastante mais uma neta de Demócrito e uma irmã de Schopenhauer — mesmo que em tal comédia se opere uma revisão crítica, pós-nobiliárquica, do género tragicómico, conforme fora desenvolvido por Shakespeare nos alvares da Modernidade.



Com efeito, o filósofo céptico e atomista Demócrito é retratado pela memorialística dos antigos como aquele que ri em permanência diante do insano espectáculo do mundo; este é o riso a um tempo compassivo e arrogante do filósofo contemplador naturalista, mas também o riso desesperançado de quem partilha com os demais um papel análogo e risível nesse palco dos viventes. A comédia filosoficamente assim entendida, num processo de teatralização da existência, é desde logo uma afirmação de que toda a realidade humana é potencialmente uma fonte de riso, por mais desvairada e terrível que seja a sua causa. Hoje é-nos muito mais fácil perceber este registo cómico oriundo da frustração vivente, ensaiado por Tchekov, porque ele será ampliado e desnudado de modo radical pelo teatro de Beckett. Nunca é demais assinalar que o subtítulo genológico de *À Espera de Godot* é precisamente: *tragicomédia em dois actos*. Assim também a confissão de Maria José, “[s]ombra funesta de Schopenhauer”, como a cognominou Humberto Brito (2021: 12), nos aparece numa tragicomédia em forma de carta — surpreendentemente com a duração fugaz de que se irão revestir os dramátucos de Beckett na sua idade sénior. Um excelente lugar para observarmos o tragicómico de Maria José é a impressionante aliança que ela nos propõe num misto hesitante entre riso, nojo e compaixão, ao sermos espectadores da sua humana tragédia, na qual ela se destitui de humanidade, no momento em que se compara com uma macaca a dar espectáculo aos transeuntes.

Eu às vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair ria e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais maçada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.” (Pessoa, 1990: 257)

Através de Maria José, Pessoa — que entre os seus milhentos planos para obras a fazer desejou reescrever em novos moldes conceptuais *O Mundo como Vontade e Representação*, substituindo “vontade” por “poder” (Zenith, 2022: 273) — expõe de forma extrema o retrato da condição *clownesca*, tragicómica, formulada por Schopenhauer. A comédia disfórica, que identifica a vida com uma paródia deceptiva, e elege cada um de nós como *clown* solitário e balbuciante, é um traço central no pensamento de Schopenhauer, um influente autor cuja cosmovisão pessimista conecta Tchekov e Beckett (Schopenhauer formará mesmo com Demócrito uma parilha de filósofos predilectos de



Beckett). O biógrafo Donald Rayfield destaca justamente a relevância para Tchekov das suas leituras de Schopenhauer, no que toca ao imaginário de personagens em vários contos do escritor. Porém, a menção ao filósofo chega a ser verbalizada na sua dramaturgia, curiosamente numa fala da personagem tio Vânia, da peça homónima na qual Pessoa leitor de Tchekov coloca um sublinhado a caneta, no volume em inglês da sua biblioteca pessoal, e de cuja edição cito (incluindo o sublinhado):

VOITSKI. My life has been a failure. I am clever and brave and strong. If I had lived a normal life, I might have become another Schopenhauer or Dostoeffski [sic]. (*apud* López, 2018: 39)

É a muitos títulos exemplar o modo como a concepção schopenhaueriana da existência humana, entendida como *clownesca* tragicomédia, conforme explicita o trecho a seguir citado, se vê espelhada em convergência no teatro de Tchekov e, igualmente, na criação pessoana do trágico *clown* Maria José, assim baptizada numa espécie de escárnio teológico com os nomes do casal da sagrada família — um tipo de escárnio onomástico que Beckett exercitará enfaticamente, por exemplo, na peça radiofónica *Todos os que Caem* (Rosa, 2006: 114–115).

A vida de cada um de nós, se a abarcarmos no seu conjunto com um só olhar, se apenas considerarmos os traços marcantes, é uma verdadeira tragédia; mas quando é preciso, passo a passo, esgotá-la em pormenor, ela toma a aparência duma comédia. Cada dia traz o seu trabalho, a sua preocupação; cada instante, o seu novo engano, cada semana, o seu desejo, o seu temor; cada hora, os seus desapontamentos, visto que o acaso está lá, sempre à espreita para fazer qualquer maldade: tudo isto são puras cenas cómicas. Mas os desejos nunca atendidos, a dor sempre gasta em vão, as esperanças quebradas por um destino impiedoso, os desenganos cruéis que compõem a vida inteira, o sofrimento que vai aumentando, e, na extremidade de tudo, a morte, eis o bastante para fazer uma tragédia. Dir-se-ia que a fatalidade quer, na nossa existência, completar a tortura com o escárnio: ela coloca-lhe todas as dores da tragédia, mas, para não nos deixar ao menos a dignidade da personagem trágica, reduz-nos, nos pormenores da vida, ao papel do bobo. (Schopenhauer, s/d: 426)

Mas nem só o nome próprio de Maria José poderá conter uma paródia semântica, que acentua a sua condição de bobo teofânico, “um erro de Deus” (Rosa, 2013: 56), exibindo na sua deformidade a falha gnóstica da criação monoteísta — traço acentuado, na androginia compósita



do seu nome, por este conter as terrenas identidades parentais do messias cristão. Luísa Monteiro aponta-nos outras vias com uma tese surpreendente, ao propor a hermenêutica de sentidos implícitos que a designação do ofício serralheiro conterà, por referência ao serralho, o harém otomano que Racine trouxe para a dramaturgia europeia, um século antes de a popular ópera de Mozart, *O Rapto do Serralho* (1781), explorar este gosto exótico por orientalismos em que se joga com mulheres cativas e bravuras do desejo. “‘Ser criança de serralho’ foi uma expressão generalizada pela Europa (também em Portugal) através dessa tragédia do fingimento (ou da ilusão teatral) que é *Bajazet* (1672), de Racine” (Monteiro, 2018: 3). O ofício deste António amado por Maria José pode indiciar o de uma outra oficina, bem erótica por sinal; e talvez daí a amante louca e o assédio à Margarida costureira comportem outras leituras possíveis num drama lisboeta de vielas, que a memória teatral da peça de Racine (2015) ajuda a dilucidar.

Bajazet é um “serralheiro”, fechado no serralho do seu irmão (o sultão), que finge amar Roxane, embora ame Atalide. Desde então, a expressão “serralheiro” é literariamente usada para designar alguém que conhece muito bem o seu meio, a sua rua e que sabe comportar-se como todos os que habitam esse pequeno mundo, ou seja, que domina tanto a arte do fingimento como a arte de lidar com as mulheres (e de ser como elas). Esta Maria José tanto pode ser uma Roxane (maltratada e enganada por Bajazet, embora finja gostar dela) como mais uma autoficção da personalidade de Pessoa: a tensão entre um Pessoa-Maria fechado num pequeno mundo e de um Fernando António que domina a arte do fingimento, à semelhança de Bajazet. (*ibid.*)

Deixo três notas finais para desenvolvimento futuro, no labirinto de elos e parentescos, fora e dentro da obra pessoana, a terceira delas ao encontro de Tchekov. Começemos por um antecedente dramático de séculos. Conforme avançou Teresa Rita Lopes, segundo o testemunho de familiares de Pessoa, Maria José terá sido motivada pela observação de uma jovem curvada porque tísica, espreitando o mundo de uma das janelas da Rua Coelho da Rocha, ao início dos anos 20. Isto leva-me a aproximar a sua criação de uma outra, no teatro português, quatrocentos anos antes, também trazendo ao centro da cena uma Maria e mulher nas margens da sociedade, mas alcoólica, envelhecida, moribunda e, muito provavelmente, afrodescendente, se atentarmos no que o seu apelido indicia. Falo de Maria Parda do *Pranto* com o seu nome, escrito por Gil Vicente em 1522 (Mendes, 1988: 5), o exemplo mais sólido da aproximação de Vicente à



construção de uma personagem que parece querer emancipar-se já da figura-tipo medieva para ensaiar uma individualidade personalizada. Talvez porque também Vicente compôs *Pranto de Maria Parda* motivado em empatia por uma mulher em quem observou aquelas características, peregrina pelas ruas de Lisboa em ano de seca e carestia e, por isso, escassez vinícola. Tal como em Tchekov, para quem a profissão de médico proporcionou a observação de perto de muitos casos humanos concretos que viriam a desaguar, transfigurados, na ficção dramática ou narrativa, também Vicente e Pessoa assim procederam para as invenções tragicômicas, respectivamente, de Maria Parda e de Maria José, com suas diferentes disposições testamentárias, diversamente regadas, a vinho e a lágrimas (é notório registrar aqui que a mesma atriz-encenadora que estreou Maria José no teatro, em 1988, Maria do Céu Guerra, foi em simultâneo a mais aplaudida das intérpretes de Maria Parda, conquistando com a sua criação cénica, que fez digressão internacional, o Prémio Unesco para as artes em 1992).

Uma segunda nota de contraste, intrínseca à obra pessoana: várias aproximações têm sido feitas entre Maria José e passagens do *Livro do Desassossego* ou, por exemplo, a janela de onde Álvaro de Campos compõe “Tabacaria”. Campos é de entre todos os heterónimos o textual e expressivamente mais comprometido com a criação teatral, e muitos dos seus poemas dramáticos solicitam intensamente a experiência cénica, como tem acontecido com frequência, a começar pela *Ode Marítima* (cf. Pessoa, 2019). Podendo ser ambos igualmente inquilinos da cena teatral, Maria José é uma espécie de antítese existencial de Campos. As suas limitações físicas impedem-na radicalmente da experiência corpórea e sensual de sentir tudo de todas as maneiras, de se entregar às aventuras bi e pansexuais de Campos, e sobretudo de ter saúde suficiente para viajar pelos sete mares ou simplesmente “andar de um lado para o outro”, que é o modo como ela, uma “entrevada”, descreve a vida do comum dos mortais. Como última criatura literária a ser parida por Pessoa, Maria José é o canto do cisne da heteronímia. A antítese coloca-se também, aqui, na dimensão da obra realizada: onde Campos produz uma obra poética extensa e multimoda, de uma vitalidade febril, mesmo se tendencialmente depressiva e niílista, Maria José compõe uma só e única carta, desabafo que verbaliza um impossível relacionamento amoroso monógamo, manifestado em monólogo dramático. No auge dos seus estados de euforia, Campos quer reunir em si, utopicamente, as sensações plurais do mundo e de todos os que o habitam, num regime imagético muito distante da alegórica alma do mundo que Tchekov ditou ao ouvido de Treplev e de Nina,



mas também comparável a esta. Por contraste absoluto, onde Campos aspira à frenética plenitude, Maria José descobre-se vazia de si, nutrindo-se tão-somente do alheio anonimato, como ela confessa num rascunho transcrito por Richard Zenith, que o seu criador não inseriu na carta. “E o que eu tenho para viver é toda a outra gente que não tem nada comigo, e anda na rua.” (Pessoa, 2007: 474). Em anotação manuscrita, Pessoa retrata o perfil da sua criatura Maria José com uma frase exclamativa, que Teresa Rita Lopes (1990: 143) já destacara em comentário à primeira edição do texto: “Como uma grande alma pode ser ninguém!” (*apud ibid.*). Estaria ele a contemplar-se ao espelho quando o pensou? E a meditar na máxima de William Hazlitt sobre a despersonalização de Shakespeare, que o assombraria como modelo? “He was nothing in himself; but he was all that others were, or that they could become.” (Hazlitt, 1841: 89).

Uma terceira nota de encerramento, com Pessoa ao encontro de Tchekov, fornece-nos a sólida evidência literária de como Maria José integra uma resposta pessoana desencadeada pela obra do contista e dramaturgo russo. Em apontamento datado de 1918, publicado por Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, Pessoa alinha um elenco de títulos de obras que bem podem ser projectos a levar a cabo para edição. Eis o primeiro desses títulos: “Anton Tchekhov: Vanka” (Sepúlveda e Uribe, 2016: 140). Embora foneticamente nos soe próximo, este título nada tem a ver nominalmente com a peça *Tio Vânia*. Trata-se sim de um conto breve, publicado num periódico em 1887, passando a fazer parte, desde 1888 (ano em que nasceu Pessoa), das antologias de narrativas curtas de Tchekov (a que decerto Pessoa teve acesso em língua inglesa). Vanka Zukhov é o nome de um garoto de nove anos, órfão de pai e de mãe, que vive em Moscovo um quotidiano de servidão, violência e fome como lacaio e aprendiz de um sapateiro. A situação narrada pelo conto é o momento em que a infeliz criança, na noite da véspera de Natal, escreve em solidão uma carta ao seu avô, Konstantin, seu único familiar vivo, um pobre guarda-nocturno que vive no campo, ao serviço de uma família de proprietários, a quem o jovem suplica na carta que venha libertá-lo de tal cativo. O conto inclui excertos da carta que Vanka escreve, como este, onde ele descreve os horrores da vida que leva:

Vanka suspirou, baixou a caneta e continuou a escrever: (§) “E ontem deram-me uma tarefa. O patrão arrastou-me para o pátio pelos cabelos e bateu-me com um esticador de botas, porque eu adormeci sem querer quando estava a embalar o bebé deles no berço. E, na semana passada, a patroa mandou-me limpar um arenque e eu comecei pela cauda, então ela pegou no arenque e esfregou a cabeça do



peixe na minha cara. Os empregados gozam comigo, mandam-me ir à adega buscar vodka e dizem-me para roubar os pepinos do patrão para eles, e o patrão bate-me com tudo o que apanha à mão. E não há nada para comer. Dão-me pão de manhã, papas de aveia ao jantar, e pão de novo à noite, mas, quanto ao chá ou à sopa, o patrão e a patroa comem tudo sozinhos. E põem-me a dormir no corredor e, quando o pirralho deles chora, já não durmo nada, mas tenho de abanar-lhe o berço. Querido avô, tem piedade de mim, leva-me daqui para casa, para a aldeia, não aguento mais... Ajoelho-me a teus pés e vou rezar a Deus por ti para sempre, leva-me daqui ou eu morro...” (§) Vanka abriu a boca, esfregou os olhos com o punho encardido e soluçou. (Chekhov, 2014: 1518; tradução minha)

O menino passa em revista, na carta ao avô, as coisas nunca vistas que encontrou na grande cidade, e que são motivo de surpresa para quem, como ele, estava acostumado à vida rural. Mas tal não mitiga a sua desdita pessoal, pontuada pelo patético da miséria em que sobrevive. Embora dotado de física mobilidade, ao contrário do que acontecerá com Maria José, Vanka não pode ir longe por seus próprios pés, conforme confessa por escrito ao avô, por via dos rigores do clima russo: “Eu queria fugir para a aldeia, mas não tenho botas e tenho medo de ficar congelado” (*ibid.*). Os relatos do seu quotidiano acentuam o risco de vida em que se encontra:

Tem piedade de um órfão infeliz como eu; aqui toda a gente me bate, e passo uma fome terrível; não tenho como contar-te a minha miséria, estou sempre a chorar. E no outro dia o patrão bateu-me na cabeça com uma cana e eu caí ao chão. A minha vida é desgraçada, pior do que a de qualquer cão... (*ibid.*: 1519; tradução minha)

Vanka tem razões de peso para esta comparação, porque os dois cães do avô, presença de repetida evocação ao longo do conto, são animais domésticos muito queridos, que representam para o menino as recordações agradáveis do seu tempo na aldeia. É de assinalar, em paralelo, a importância que os animais domésticos, neste caso um cão e um gato, detêm na carta de Maria José, pois é graças ao episódio de alvoroço provocado por um gato que “se pegou à pancada com um cão aqui defronte da janela” que o António serralheiro cruza um olhar com Maria José, como ela diz numa deliciosa e comovente passagem da carta: “olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu para mim, e essa foi a única vez que o senhor esteve a sós comigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar” (Pessoa, 1990: 257).



O desfecho da narrativa de Tchekov exhibe uma analogia pertinente para com o destino que terá a carta de Maria José, mas em outros termos. Também a carta de Vanka nunca chegará ao destinatário, não por sua vontade, mas por seu desconhecimento das exigências da comunicação postal. No endereço, ele põe apenas isto: “Para o avô na aldeia” (Chekhov, 2014: 1519). E, embora Vanka saia na noite, sem vestir agasalho, contente por concluir a carta e poder inseri-la de imediato na ranhura da caixa de correio que os homens do talho lhe indicaram, a sua missiva não reúne as condições para chegar ao destino. Por isso supomos, tragicamente, que o seu calvário não cessará, embora ele na sua inocência infantil o ignore em absoluto, e o conto termina com Vanka a adormecer confortado, e a sonhar com o avô a ler a sua carta na cozinha da herdade onde trabalha, acompanhado pela cadela de estimação. O leitor deduz que o sonho é a única prenda de Natal que Vanka receberá.

O interesse de Pessoa por este conto de Tchekov, com um infeliz menino por protagonista, retrato sombrio da humana desumanidade, é assaz compreensível para alguém que sempre fez da representação da infância o reduto mais livre e luminoso da vida. Violentar esse frágil reduto seria para Pessoa o mais ignóbil. “[S]ou a criança triste em quem a vida bateu” (*apud* Silva, 2004: 84), expressão célebre de autognose que Pessoa escreveu em carta a Mário de Sá-Carneiro, em março de 1916, podia ser proferida em literalidade por este maltratado Vanka Zukhov. Por sua vez, Vanka pode bem espelhar algo das memórias da torturada infância de Tchekov ele mesmo, não por orfandade, mas pelo pai tirânico que lhe coube em má sorte. Numa carta citada pelo biógrafo Donald Rayfield, escreve Tchekov:

O meu pai começou a “ensinar-me”, ou seja, a bater-me, quando eu tinha menos de cinco anos. Batia-me com uma bengala, batia-me nas orelhas, dava-me murros na cabeça e, todas as manhãs, ao acordar, eu perguntava-me, em primeiro lugar, serei eu sovado hoje? (*apud* Rayfield, 1998: 17; tradução minha)

A memória da carta de Vanka decerto assistiu a Pessoa aquando da gestação de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, que, importa assinalar, possui uma extensão muito semelhante ao conto de Tchekov, excedendo-o numas escassas cem palavras. Tudo indica que, para além da peça *Tio Vânia*, o conto “Vanka” constituiu um momento decisivo no encontro entre Pessoa e o olhar de Tchekov, e Maria José terá sido uma dramática filha deste encontro fecundo.



Referências

- ARISTÓTELES (2004) *Poética*, introdução de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BECKETT, Samuel (1990) *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber.
- BRITO, Humberto (2021) *A Interrupção dos Sonhos. Ensaios sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água.
- CHEKHOV, Anton (2014) “Vanka”, translated by Constance Garnett, in *Complete Works of Anton Chekhov*, Hastings, East Sussex, Delphi Classics, 1517–1519.
- EAGLETON, Terry (2023) *Tragédia*, tradução de Inês Fraga, Lisboa, Edições 70.
- FREITAS, Filipa Silveira de (2018) “Universalité” ou a Doença do Poeta: o Ponto de Vista de Álvaro de Campos e o Conceito de Poeta em Soren Kierkegaard, Tese de Doutoramento em Filosofia, Universidade Nova de Lisboa, disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/43930>.
- HAZZLITT, William (1841) “On Shakespeare and Milton”, in *Lectures on the English Poets*, 3.^a edição, London, John Templeman, 82–131.
- LOPES, Teresa Rita (1990) *Pessoa por Conhecer. Roteiro para uma Expedição*, Lisboa, Estampa.
- LÓPEZ, Nicolás Barbosa (2018) “Pessoa e o Drama Russo: Leituras e Influências na Primeira Fase do Teatro Estático”, *Pessoa Plural*, 14: 29–41, disponível em <https://doi.org/10.26300/atwp-p958>.
- MENDES, Margarida Vieira (1988) *Maria Parda*, Vicente, coleção dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera.
- MENDES, Viktor (2023) “Maria José ‘Criança Macaca’ & Fernando Pessoa”, in João R. Figueiredo e Miguel Tamen (orgs.), *A Admiração pela Admiração. Ensaios para António M. Feijó*, Lisboa, Tinta-da-china, 221–241.
- MONTEIRO, Luísa (2018) “Do Trágico no Teatro Estático. A Carta de Maria José”, dactiloscrito inédito de conferência proferida na Casa Álvaro de Campos em 15/10/2018, Tavira.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021) *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Detratrização)*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.
- PESSOA, Fernando (1990) “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, in Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer. Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Estampa, 256–258.
- (2007) *Prosa Íntima e de Autoconhecimento. Obra Essencial de Fernando Pessoa*, edição de Richard Zenith, tradução de Manuela da Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2017) *Teatro Estático*, edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2019) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, Lisboa, Tinta-da-china.
- RAYFIELD, Donald (1998) *Anton Chekov. A Life*, Hammersmith, London, Flamingo/HarperCollins Publisher.
- RACINE, Jean (2015) *Bajazet*, apresentação de Jacques Morel, Paris, Gallimard.

- ROSA, Armando Nascimento (2005) “Tchekov: A Humana Comédia”, in Luís Varela (org.), *Tchekov em Cena*, Évora, Casa do Sul, 79–86.
- (2006) “Sinais do Demiurgo Cego em *Todos os que Caem*, de Samuel Beckett”, *Vinte e Um por Vinte e Um*, revista da Escola Superior Artística do Porto, 1, edição coordenada por Jorge Loureiro Figueira, Porto, ESAP: 110–119.
- (2012) “Theatre as Symbolic Enactment of the Struggle for Power: Reflections on *The Seagull*, by Anton Chekhov”, in João C. Major et al., *A Hipótese Espantosa de C. G. Jung*, Braga, Sapientiae, 125–139.
- (2013) *Menino de sua Avó. Um Dueto Cénico em Sete Encontros*, prefácio de Maria do Céu Guerra, Lisboa, Redil Publicações.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s/d) *O Mundo como Vontade e Representação*, tradução de M. F. Sá Correia, Porto, Rés Editora.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE (2016) *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*, colaboração de Pablo Javier Pérez López, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004) *Realidade e Ficção. Para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2018) *Preparação do Ator — No seu Processo Criador de Vivência das Emoções [Diário de um Discípulo]*, tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Bicho do Mato/Teatro Nacional D. Maria II.
- TCHÉKHOV, Anton (2006) *A Gaiivota. O Tio Vânia. Três Irmãs. O Ginjal*, tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio d'Água.
- ZENITH, Richard (2022) *Pessoa. Uma biografia*, tradução de Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes, 2.^a edição, Lisboa, Quetzal.

Armando Nascimento Rosa (Évora, 31/07/1966) é dramaturgo, ensaísta e criador musical. Escreveu e publicou cerca de trinta obras dramáticas originais (incluindo dois libretos de ópera), algumas delas premiadas e/ou traduzidas em sete línguas, com apresentações cénicas em diversas cidades da Europa, das Américas, e da Ásia. É autor de bibliografia crítica sobre Samuel Beckett, António Patrício, Fernando Pessoa, e Natália Correia, cuja obra dramática completa editou em 2023 na INCM. Doutorado em Estudos Portugueses (2001), mestre em Estudos Literários Comparados (1994), e licenciado em Filosofia (1988) pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, é professor coordenador de Teorias e Estéticas na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, onde leciona desde 1998, e investigador membro do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação). Como compositor e intérprete musical, destaca *O Piano em Pessoa*, numa parceria com o pianista António Neves da Silva, estreado em concerto na Universidade de Barcelona, em 2012, e publicado em CD em 2018 (Tradisom/IPL/Casa Fernando Pessoa).

