

Pessoa e o drama russo: leituras e influências na primeira fase do teatro estático

Nicolás Barbosa López*

Palavras-chave

Tchekhov, Evreinov, despersonalização, drama, poesia.

Resumo

Entre 1915 e 1916, Fernando Pessoa leu dois autores russos que acabaram por ter influências e correspondências temáticas e formais com o teatro que o autor português estava a escrever nessa mesma altura: Anton Tchekhov e Nikolai Evreinov. Mediante a análise deste caso, o artigo pretende explorar o papel do teatro na produção literária pessoana e as particularidades do drama enquanto género que permitiram desenvolver parte da estética de despersonalização.

Keywords

Chekhov, Evreinov, depersonalization, drama, poetry.

Abstract

Between 1915 and 1916, Fernando Pessoa read two Russian authors that had a influence as well as thematic and formal correspondences with the theater that the Portuguese author was writing during those same years: Anton Chekhov and Nikolai Evreinov. Based on this case study, this article intends to explore the role of theater in Pessoa's literary production, and the particularities of drama as a genre that allowed a partial development of a depersonalized aesthetic.

* Brown University.

Neste artigo pretendo analisar as influências e correspondências temáticas e formais entre Anton Tchekhov e Nikolai Evreinov¹, dois autores russos que Fernando Pessoa leu entre 1915 e 1916, e o teatro que o autor português estava a escrever nessa mesma altura. Aspiro a mostrar como, para Pessoa, cada dramaturgo encarnou um componente diferente da totalidade da sua estética teatral. Para além disso, pretendo levantar duas questões mais abrangentes: o papel do teatro na produção literária pessoana e as particularidades do drama enquanto o género escolhido para desenvolver uma grande parte da teoria de despersonalização.

Datação

Se consultarmos a Biblioteca particular, albergada na Casa Fernando Pessoa, vemos que Pessoa possuiu, pelo menos, um livro de Tchekhov. Trata-se da coleção intitulada *Plays*, publicada em Londres em 1915, que reúne quatro peças traduzidas do russo para o inglês: “Uncle Vanya”, “Ivanoff”, “The Sea-Gull” e “The Swan Song”.

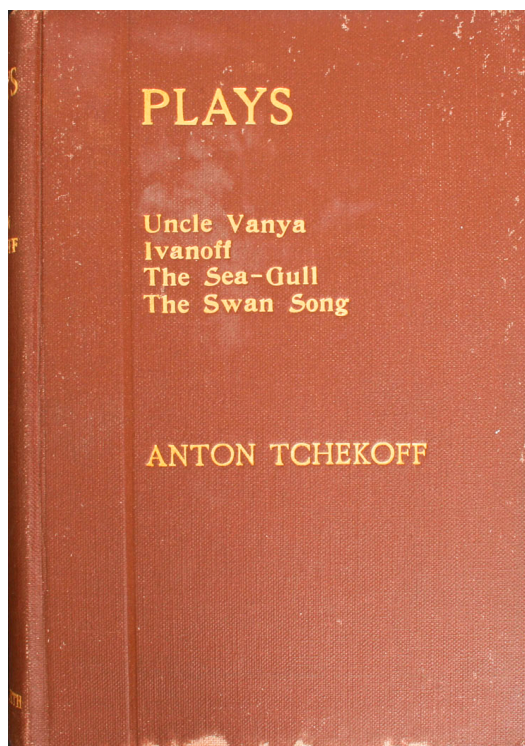


Fig. 1. Capa de quatro *Plays*.

¹ A ortografia de nomes russos que se mantem ao longo deste artigo corresponde à transliteração exata do cirílico, salvo nos casos em que as consoantes da transliteração não combinem com a pronúncia portuguesa (como “Checkhov”, que em português fica “Tchekhov”) ou em que a citação original apresente uma variante (como “Nicholas” em vez de “Nikolai”). Hoje em dia, outras variantes que não respeitam a transliteração exata, como “Evreinoff”, são consideradas incorretas.

Os trechos sublinhados da primeira peça – “Tio Vanya” – indicam, com certeza, que Pessoa a leu. Sabemos que o livro foi comprado entre 1915 e 1916, pois Pessoa assinou a primeira página do livro e escreveu seu apelido com um acento circunflexo sobre o “o”². Convém lembrar que é graças à carta datada a 4 de Setembro de 1916 enviada a Armando Côrtes-Rodrigues³, que sabemos que Pessoa, a partir dessa data, decidiu mudar a grafia de seu apelido.

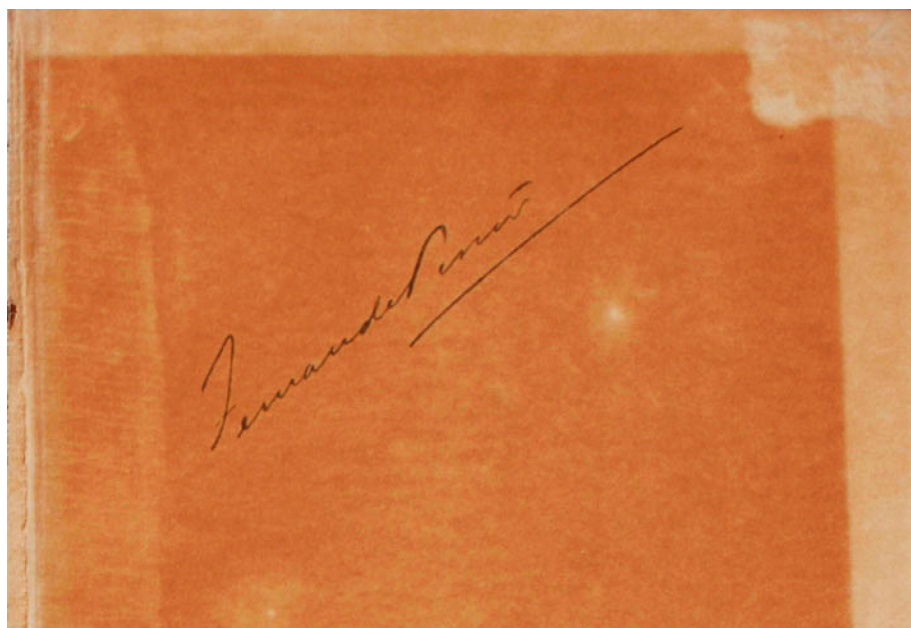


Fig. 2. Pormenor do anterrosto de *Plays*.

Mas a compra do livro não tem de coincidir necessariamente com o período de leitura. Contudo, o *Teatro Estático* editado por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, publicado em 2017, contribui indiretamente para a datação da leitura que Pessoa fez de Tchekhov, por via da datação referente a Evreinov. Na apresentação, os editores escrevem: “Em 1916, o teatro estático revela um novo impulso, especialmente com a peça *Sakyamuni*. Coeva desta é a peça *Os Estrangeiros*, influenciada pela leitura de Nicholas Evreinov, designadamente o seu *Teatro da Alma*. Pessoa [...] tinha na sua posse uma tradução inglesa dessa peça russa, impressa em 1915 [...]. A peça *Os Estrangeiros* contém uma epígrafe dedicada ao dramaturgo russo [...]” (FREITAS e FERRARI, 2017: 18).

² Agradeço a Carlos Pittella, que me fez notar o acento circunflexo na assinatura e, portanto, contribuiu na datação aproximada da compra do livro.

³ “Estou agora saindo de um período de esterilidade literária quási total, período que tem durado muito. Estou-me reconstruindo. Quando tornar a escrever-lhe – o que será para a outra mala – espero poder dar-me por RECONSTRUÍDO EM SETEMBRO DE 1916. Além disso, vou fazer uma grande alteração na minha vida: vou tirar o acento circunflexo do meu apelido. Como (nas circunstâncias adiante indicadas) vou publicar umas cousas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil ^, que prejudica o nome cosmopolitamente” (PESSOA, 1945: 79).

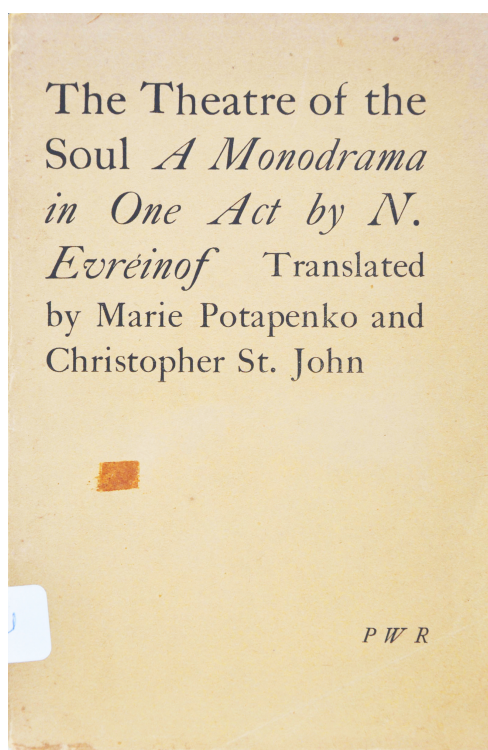


Fig. 3. Capa de *The Theatre of the Soul*.

Os editores afirmam numa nota de rodapé que há uma referência ao *Teatro da Alma* num documento de 1915 ou 1916⁴, em que Pessoa escreve: “é o espantoso acto ‘O Theatro da Alma’ de Evreinov, em que a scena é ‘o interior da alma humana’ e as personagens, designadas por A¹, A², e A³, etc., são as varias sub-individualidades componentes d’esse pseudo-simplex a que se chama o espirito” (PESSOA, 2013: 62-63; cf. PESSOA, 2017: 18).⁵

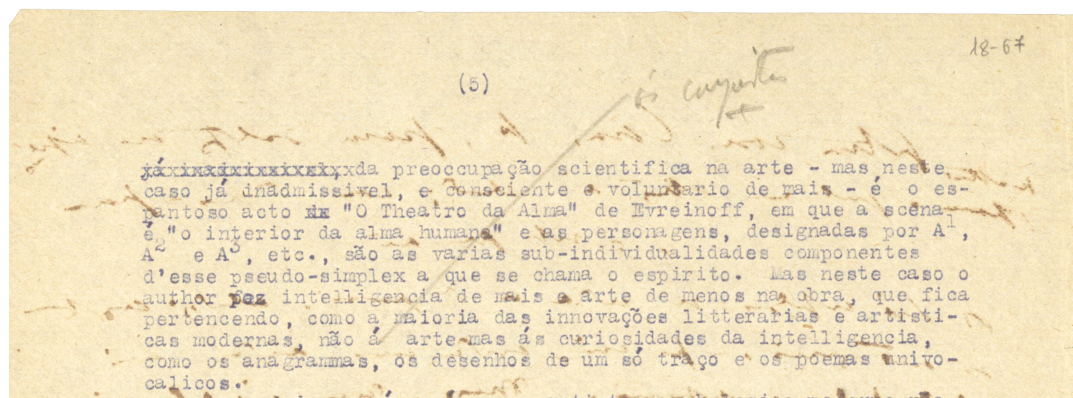


Fig. 4. Pormenor da página BNP/E3, 18-67.

⁴ Datado assim por Pauly Ellen Bothe, na edição de *Apreciações Literárias* (2013), de Fernando Pessoa.

⁵ Pessoa refere-se às personagens como A1, A2 e A3, mas no texto original elas são identificadas com a letra M.

O exemplar de Evreinov na Biblioteca de Fernando Pessoa, a que Freitas e Ferrari aludem, também apresenta a assinatura do autor com o acento circunflexo no apelido. Isto quer dizer que Pessoa terá lido o livro de Evreinov mais ou menos no mesmo período em que comprou o livro de Tchekhov: por volta de 1915-1916. No caso de Evreinov, o documento publicado e datado por Bothe (em PESSOA, 2013) demonstra que Pessoa já tinha lido a peça.

Para além disso, temos uma pista adicional que nos permite supor que a leitura de ambos os autores foi feita no mesmo período: o prefácio do exemplar do *Teatro da Alma*. A edição de Evreinov que se preserva na Biblioteca particular de Fernando Pessoa tem um prefácio escrito por Christopher St. John, que compara brevemente os estilos de Evreinov e de Tchekhov, insinuando que o primeiro contém um ímpeto polemista que ultrapassa Tchekhov e rompe com pelo menos a fase inicial do teatro deste:

One compatriot of [Evréinof] tells me that he is a mere *poseur*; another that he is more profound than any other living Russian dramatist [...]. In style, so far as Evréinof recalls any one, he recalls Tchekof, the Tchekof, that is to say, of such farces as *The Wedding* and *The Jubilee*. But these famous little plays taste rather like sweet lemonade (indubitably made of real lemons) after one has drunk a little of Evréinof's strong essential life.

(ST. JOHN, 1915: 7)

Embora não saibamos se a leitura de Tchekhov aconteceu antes ou depois da de Evreinov, o comentário anterior permite-nos inferir que, por mais afastados que tenham sido os períodos de leitura de cada peça, o exemplar de Evreinov estava já a empurrar Pessoa para a leitura de Tchekhov. Portanto, sabemos que 1) existe uma aproximação nas datas de aquisição de ambos os livros; que 2) Pessoa leu a peça de Eivrenov antes do fim de 16; e que 3) a edição que leu de Eivrenov alude explicitamente a Tchekhov. Assim, podemos concluir que Pessoa dedicou parte do referido período (1915 e 1916) a uma leitura da literatura russa que, além de Evreinov, incluiu também Tchekhov.

Evreinov

Partindo desta datação, comecemos por abordar as correspondências entre Pessoa e Evreinov porque, comparativamente, parece ser neste, mais do que em Tchekhov, que Pessoa encontra uma afinidade não apenas temática, mas, sobretudo, formal e teórica. Isto é, tanto Evreinov quanto Pessoa redefinem o teatro como género literário.

No prefácio da edição de *Teatro da Alma*, St. John revela que: "In [his] satirical venture, Evreinov was hitting out at the cranks who want to reform the theater or make a new thing which shall be more artistic than the theater. For Evreinov [...] is in the position of being a rebel against the rebels" (ST. JOHN, 1915:

8). A relação de Evreinov com a tradição e mesmo com as novas gerações é contenciosa, dada a sua necessidade de redefinir o género teatral. Nesta nova definição encontramos muitas semelhanças com a proposta pessoana de teatro estático: um teatro fundamentado na despersonalização, na falta de ação (isto é, na falta de enredo e de progressão do tempo), na interioridade humana, no meta-discurso, na dificuldade da encenação e numa conjugação entre o mundano, o humor e o transcendente.

Efetivamente, a peça introduz uma série de figuras descaracterizadas ou despersonalizadas identificadas apenas por letras – os protagonistas são M1, M2, M3 – e nomes genéricos (como, por exemplo, as personagens secundárias Conceito de Esposa de M1, Conceito de Esposa de M2, Conceito de Dançarina de M1, Conceito de Dançarina de M2, e o Professor). As três personagens principais, na verdade, não são pessoas, mas partes duma pessoa: cada uma delas representa uma faceta da identidade humana: M1 é a entidade racional, M2 a emocional e M3 a subliminal.

Além disto, a definição de teatro de Evreinov também coincide com a pessoana na visão do teatro como um género em tensão: por um lado, de tensão temporal, ao impugnar as regras da tradição; e, por outro lado, de tensão literária, ao ser um género de limites porosos. No *Teatro da Alma*, estes dois tipos de tensão manifestam-se nos diálogos conflituosos das personagens. M1 e M2 debatem sobre o melhor tipo de mulher:

I've had enough of this silly farce. There is no truth in it. It's a got-up affair. It's all vulgar sentimentality. [...] Go away from here, you heroine of melodrama... She is not what you pretend. I know her too well. [...] There is no poetry in her, no joy, no passion. She is prose itself, the baldest, the most banal prose, in spite of her heroic attitude!

(EVREINOV, 1915: 23)

Na crítica da mulher melodramática, M2 parece estar a fazer também uma crítica do drama em si, da farsa teatral enquanto género falsamente sentimental e afastado da verdade. Chama a atenção para o facto de que um dos motivos seja precisamente a falta de “poesia”: “There is no poetry in her [...]. She is prose itself”.

Esta conjugação entre teatro e poesia que acaba por redefinir os limites do teatro assemelha-se à porosidade entre ambos os géneros que Pessoa propõe. Como manifestou o próprio Pessoa na sua conhecida carta a João Gaspar Simões de 1931, a sua escrita tem a “exaltação íntima do poeta” bem como a “despersonalização do dramaturgo”, acrescentando: “Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade (...). Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti” (PESSOA, 1998: 212). O que vemos é uma espécie de metodologia da escrita que distribui

funções no processo criativo a partir da redefinição dos gêneros literários; por um lado a poesia, associada ao sentir; e por outro, o teatro, associado à transmutação, isto é, ao deslocamento. Portanto, parece ser no teatro que Pessoa reconhece um espaço mais flexível de possível experimentação que, como se vê nas peças da fase inicial do teatro estático, redundava num teatro despersonalizado e sem ação. Por conseguinte, é pertinente perguntarmo-nos se o teatro enquanto gênero teve de ser redefinido para assim constituir um terreno fértil, necessário ao surgimento duma futura heteronímia.

No caso de Evreinov, ele fez parte de uma geração mais nova de escritores simbolistas e, portanto, foi testemunha do surgimento de novas estéticas e do declínio do simbolismo. Contudo, Evreinov também representa a conjunção de influências simbolistas e vanguardistas, bem como o espírito polemista das novas gerações. Em palavras de Avril Pyman:

From 1910 onwards, the Symbolists could afford to leave the cut and thrust of literary politics to the youngsters [...]. It was the turn of the Acmeists [...], the Imagists, Futurists and Ego-Futurists to issue manifestos and to polemicise against their predecessors and one another. These new groupings sprang up like mushrooms after rain over the last decade of the Silver Age, stridently outbidding one another for attention [...], but all are unthinkable without the revolution in attitudes to art and language brought about by the Symbolist movement.

(PYMAN, 1994: 335-336)

Dos quatro textos que Evreinov publicou sobre teoria teatral⁶, dois são de 1915. Se bem que não constituam manifestos, estas publicações criticam o estado do teatro e propõem uma transformação que coincide com a que se observa no *Teatro da Alma*. Se seguirmos a tipologia que sugere Olle Hildebrand, duas ideias atravessam as teorias de Evreinov: o teatro é um “anti-mundo” autossuficiente, anti-naturalista (não é um espelho da vida) e anti-simbolista (não é uma idealização sagrada); por outro lado, é um jogo meta-teatral da vida real (HILDEBRAND, 1984: 238-239).

Devido a esta desestabilização das normas estéticas, da mistura de humor e drama e da ênfase no psicológico, alguns críticos rejeitaram a proposta teatral de Evreinov e, em particular, a encenação do *Teatro da Alma*. St. John explica: “Many critics after the first production of the play in England criticized its ‘crude psychology’; but Evreinov may be right in his assumption that the reflections of the soul are crude” (ST. JOHN, 1915: 8). De facto, a versão inglesa da peça foi censurada e a encenação cancelada.

Esta informação consta no prefácio de St. John e é suficiente para considerar que Pessoa esteve ciente da rebeldia que Evreinov irradiou pela Europa. Além

⁶ Na sua tradução em inglês: *An Introduction to Monodrama* (1909), *The Theatre as Such* (1912), *The Theatre for Oneself* e *Pro Scena Sua* (1915).

disso, o teatro do autor russo revelou a dificuldade de encenação que depois seria característica do teatro estático pessoano porque a dimensão abstracta do conteúdo parece sugerir que se trata de um teatro feito para nunca ser representado. No início do *Teatro da Alma* lemos: “The action passes in the soul in the period of half a second” (EVREINOV, 1915: 13). As didascálias são igualmente abstratas: rostos fluando, tudo preto, efeitos de luz vermelha. A crítica de Evreinov e de Pessoa parece ter compartilhado esta opinião sobre a difícil realização deste tipo de teatro, opinião que, na verdade, é a pergunta central das duas propostas: como representar teatralmente a despersonalização?

Na peça de Evreinov temos três personagens principais cuja individualidade é posta em causa por diálogos que, por vezes, se fundem no que parece ser um monólogo fragmentado – exatamente o mesmo número de personagens e a mesma ambiguidade que compõem peças como *O Marinheiro*, de Pessoa, e sobretudo o jogo heteronímico em geral. Na sua indefinição, as personagens de Evreinov tornam-se abstrações e metáforas: veículos de outra coisa; e levantam a questão sobre a pluralidade inelutável da identidade humana.

Evreinov parece estar ao corrente duma certa tendência da literatura para a fragmentação da identidade, e a sua peça tenta enquadrar essa tendência num processo mais abrangente que incluiria as ciências. A personagem do Professor diz:

The “Theater of the Soul” is a genuinely scientific work, in every respect [...]. As you know, the researches of Wundt, Freud, Theophile Ribot and others have proved in the most conclusive way that the human soul is not indivisible, but on the contrary is composed of several selves, the natures of which are different. Thus if M represents I myself (He writes on the board.) / $M = M1 + M2 + M3 \dots Mn$.

(EVREINOV, 1915: 14)

Esta definição duma espécie de proto-heteronímia não deixa de estar ciente da ambiguidade entre individualidade e dependência, isto é, as personagens M são diferentes, mas ao mesmo tempo constituem as partes (potencialmente infinitas) duma soma única: “M1. Stop that. You shall not touch *my* nerves. | M2. By what right do you interfere? Allow me to remind you that we possess these nerves in common, and that when I touch them it is my nerves which become on edge as well as yours!” (EVREINOV, 1915: 18). É significativo que Evreinov defina a ambiguidade da identidade mediante uma linguagem presumidamente exata, a matemática, que, contudo, no último fator, Mn, inclui a sua própria indefinição. A conjunção entre identidade e sequências lembra tentativas como a de José de Almada Negreiros e a sua impossível adição $1 + 1 = 1$ (ALMADA NEGREIROS, 2006: 388), ou o trabalho árduo de contabilizar os autores fictícios pessoanos.

Na introdução do *Teatro da alma*, a personagem do “Professor” encarna o elemento metaficcional típico de autores como Pirandello ou o próprio Pessoa que, em peças como *O Marinheiro*, mas também no quadro geral do seu drama em

gente, cria personagens que põem em causa a viabilidade da ficção de que fazem parte e, portanto, a autoridade do autor. Diz o Professor:

When the unknown author of "The Theater of the Soul", the play that is going to be presented to you this evening, came to me some weeks ago with the manuscript, I confess that the title of his work did not inspire me much confidence. "Here", I thought, "is another of the many little sensational plays with which the theater is deluged".

(EVREINOV, 1915: 13-14)

Tchekhov

No caso de Tchekhov, estamos perante uma forma mais tradicional, mas com a qual Pessoa encontrou muitas convergências temáticas. Dos 20 trechos de *Tio Vanya* que Pessoa sublinhou no seu exemplar, são oito os que gostaríamos aqui de salientar: três que tratam do tédio e da abulia e cinco sobre sonhos e vidas imaginadas, pois evidenciam paralelos temáticos com as obras de teatro estático que Pessoa estava a escrever entre 1915 e 1916; e com a sua poesia posterior.

Na categoria de trechos sobre tédio e abulia, Pessoa sublinhou citações como:

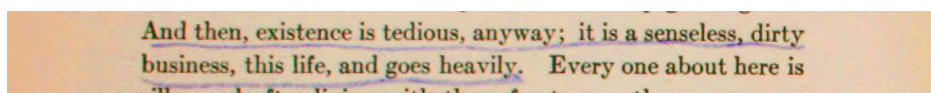


Fig. 5. Pormenor da pág. 16 de *Uncle Vanya*.

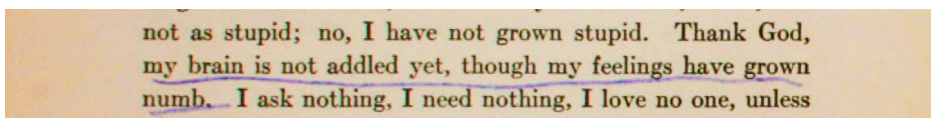


Fig. 6. Pormenor da pág. 16 de *Uncle Vanya*.

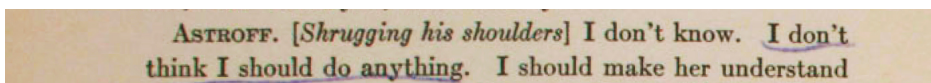


Fig. 7. Pormenor da pág. 40 de *Uncle Vanya*.

Em 1916, Pessoa escreveu *Os Estrangeiros*, uma peça cuja temática central é justamente o tédio que corrói a vida. As personagens são seis entidades despersonalizadas, representadas unicamente por uma inicial (como em Evreinov), salvo o último, "o estrangeiro", que tem no seu nome genérico a marca do deslocamento:

B — [O que sinto é] um tédio profundo, que o pensamento e a dôr crearam em mim...
[...]

D — Tudo passa e se perde... Tudo sabe a gasto... A vida...

(PESSOA, 2017: 148)

Tal como na estética pessoana, sempre propensa à abulia, algumas personagens de *Tio Vanya*, como Michael Astrov (o médico apaixonado por Helena), são despojados de qualquer capacidade de decisão e ação.

Em 1928, sob a autoria de Álvaro de Campos, Pessoa escreveu “Addiamento”, poema conhecido pela temática da inação:

Não, hoje nada; hoje não posso.
A persistencia confusa da minha subjectividade objectiva,
O somno da minha vida real, intercalado,
O cansaço antecipado e infinito,
Um cansaço de mundos para apanhar um electrico...

(PESSOA, 2014: 209)

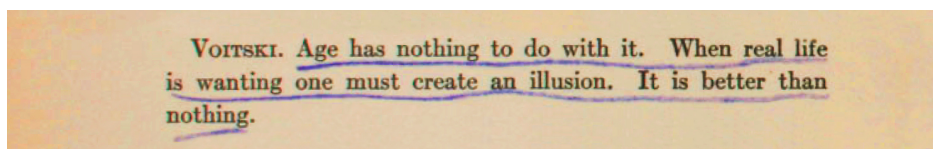
Em Tchekhov, Pessoa reconhece a noção de que, perante a inevitável inação, o sonho e a imaginação são mecanismos para outro tipo de ação: a interior, a da alma. E em *O Marinheiro*, Pessoa separa os processos mentais que produzem atos físicos dos pensamentos que correspondem quer à imaginação, quer aos sonhos, e que, portanto, não atingem uma expressão na realidade empírica.

Há uma lógica parecida em *Salomé*, peça em que Pessoa reinterpreta a história da mulher fatal bíblica, em que alguns dos trechos são de 1915 e 1916. Neles vemos que a peça se desencadeia a partir dum sonho:

SALOMÉ — E eu pensei que se eu sonhasse isto muitas vezes talvez o futuro tivesse pena de mim. Amariam a minha memoria todos os homens.
A — O que é que vós sonhastes?
SALOMÉ — Que meu pae dava um banquete e eu dançava no banquete deante dos convivas. De tal maneira eu dançava que o meu pae me dizia — pede-me o que quizeres. E eu pedia a cabeça d’aquelle doido que prenderam ha dias.

(PESSOA, 2017: 175-176)

Também há paralelos temáticos sobre os sonhos e as vidas imaginadas. Em *Tio Vanya*, Pessoa sublinhou:



VOITSKI. Age has nothing to do with it. When real life is wanting one must create an illusion. It is better than nothing.

Fig. 8. Pormenor da pág. 36 de *Uncle Vanya*.

Um diálogo semelhante aparece em *Sakyamuni*, peça escrita principalmente entre 16 e 18, em que Pessoa traça o percurso de Siddharta Gautama até ao estado de renúncia absoluta. No início, a personagem Voz de Fóra dos Mundos reafirma a autonomia do ilusório e a subordinação do real: “Tudo é ilusão. Toda a verdade é uma ilusão. A verdade suprema é a ilusão suprema” (PESSOA, 2017: 153).

De modo semelhante, em *Os Estrangeiros* vemos que a imaginação é a via de escape perante as decepções da vida real: “A vida faz de nós sempre aquilo que nós não queremos. Todos os destinos são absurdos – e sahem todos certos, no fim. [...] O futuro, bom ou mau é sempre horrível porque é sempre disforme. Não se ajusta nunca à nossa personalidade” (PESSOA, 2017: 148). Embora as personagens nesta peça encontrem uma lógica na disparidade entre vida desejada e vida vivida, partilham com as de Tchekhov o descontentamento existencial e o ímpeto de querer ter experimentado outras vidas. Pessoa sublinhou os fragmentos de Tchekhov em que Vanya exprime a sua genialidade como um potencial que apenas é real na imaginação:

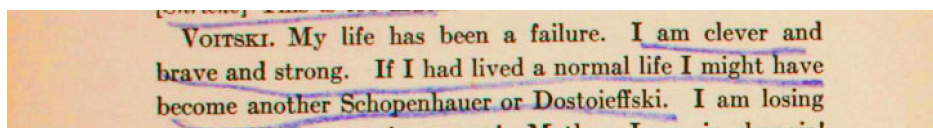


Fig. 9. Pormenor da pág. 58 de *Uncle Vanya*.

Perante a frustração com o seu passado e presente, Vanya aspira a um futuro diferente, mas, como foi sublinhado por Pessoa, as suas aspirações são fúteis dada a sua incapacidade de ação:

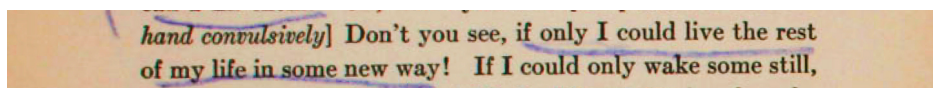


Fig. 10. Pormenor da pág. 64 de *Uncle Vanya*.

Estas citações evocam a realidade imaginada que Pessoa iria criar em heterónimos como Álvaro de Campos. Enquanto que a personagem de Tchekhov faz o papel dum Schopenhauer ou um Dostoiievsky, a voz lírica do heterónimo é um herói de ações apenas possíveis na imaginação. Como em “Tabacaria”, onde lemos: “Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez. | Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo, | Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu” (PESSOA, 2016: 257-259). Ou como no poema “Addiamento”, onde o sujeito lírico torna-se um conquistador possível só na realidade dum amanhã que é infinitamente adiado:

Amanhã sentar-me-hei á secretaria para conquistar o mundo;
 Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...
 [...]
 Depois de amanhã serei outro,
 A minha vida triunfar-se-ha,
 Todas as minhas qualidades reaes de inteligente, lido e práctico
 Serão convocadas por um edital...

(PESSOA, 2014: 209)

As ligações entre Fernando Pessoa e os autores russos Nikolai Evreinov e Anton Tchekhov mostram, em primeiro lugar, que na génese do seu teatro Pessoa prestou atenção ao contexto europeu mais abrangente e encontrou correspondências formais e temáticas. Em segundo lugar, um estudo do teatro pessoano evidencia a relação íntima que existe entre as propostas teatral e poética de Pessoa, o que indica uma proximidade entre o meta-teatro do drama em gente e uma criação poética provocada ou estimulada pela experimentação no – e redefinição do – género teatral. Para além disso, as influências do teatro russo mostram que em Pessoa, bem como no próprio teatro que ele leu entre 1915 e 1916, há uma convergência de estéticas cujo aparente antagonismo, na verdade, também revela uma série de tradições que não surgem espontaneamente. Finalmente, a interligação entre géneros literários e a confluência de estéticas realçam uma problemática ou paradoxo na abordagem da literatura modernista e vanguardista. Nelson Osorio, que tem estudado os problemas de tipo teórico-metodológico das vanguardas na América Latina, mas cuja crítica é aplicável à questão que abordamos aqui, afirma:

A historiografia tradicional divide a literatura em poesia, narrativa e teatro. Mas não faz apenas isto, que já é uma distorção: também classifica em géneros, além da *produção literária*, os *autores*. Com isto a distorção é dupla: o critério que tacha um autor num género (poeta, narrador, dramaturgo) acaba por considerar num conjunto de obras apenas aquilo que corresponde ao enquadramento, relegando o resto da produção dum autor a um segundo ou terceiro nível.

(OSORIO, 1988: 34)

De facto, surpreende que o estudo das estéticas de rutura teime em estabelecer uma tipologia de géneros literários. No caso de Pessoa, pelo menos, a poesia e o teatro evocam-se mutuamente e revelam que a criação do drama em gente, isto é, de um teatro abrangente, se sustenta na poesia.

Bibliografia

- ALMADA NEGREIROS, José de (2006). *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, Luís Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira (2015). *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- EVREINOV, Nikolai (1915). *The Theatre of the Soul*. Londres: Hendersons. CFP 8-179. Veja-se <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-179>>.
- FREITAS, Filipa de; FERRARI, Patricio (2017). “Apresentação”, in *Teatro Estático*. Lisboa: Tinta-da-China, pp. 7-26.
- HILDEBRAND, Olle (1985). “The Theatrical Theatre: Evreinov’s Contribution to Russian Modernism”, in *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Edição de Herta Schmid e Aloysius Van Kesteren. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- OSORIO, Nelson (1988). *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PESSOA, Fernando (2017). *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2015). *El marinero*. Edição de Nicolás Barbosa López. Medellín: Tragaluz.
- ____ (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2013). *El banquero anarquista y una entrevista sensacional*. Edição de Nicolás Barbosa López. Medellín: Tragaluz.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da "presença"*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1952). *Poemas Dramáticos*. Nota explicativa e notas de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática.
- ____ (1945). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. Lisboa: Confluência.
- PYMAN, Avril (1994). *A History of Russian Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press. Ver: <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511519611>>
- ST. JOHN, Cristopher (1915). "Foreword", in *The Theatre of the Soul*. Londres: Hendersons, pp. 7-11. Veja-se <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-179>>.
- TCHEKHOV, Anton. *Plays*. Transl. Marian Fell. Londres: Duckworth & Co., 1915. CFP 8-655MN. Veja-se: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-655MN>>