

## TABACARIA: UMA LEITURA DRAMÁTICA

**Guilherme Rocha Braga de Araújo\***

**Resumo:** Neste texto, aborda-se a obra de Fernando Pessoa, mais especificamente um de seus poemas, “Tabacaria”, pelo viés dramático, aplicando-lhe conceitos como dupla enunciação, distanciamento brechtiano, diálogo, monólogo, comunicabilidade, indicações cênicas ou didascálias.

### Considerações prévias: a teoria dos gêneros

Ortega y Gasset começa a sua conferência sobre o teatro por onde menos se espera, definindo essa arte segundo aspectos aparentemente extrínsecos: “o teatro é um edifício”, um lugar a que se vai. (GASSET, 2010: 30) A partir daí, delineia aspectos fundamentais de seu objeto, a saber, a divisão bipartite do teatro em plateia e palco, entre espectador e espetáculo. Pode-se partir do mesmo ponto, muito fecundo, na leitura de um dos poemas mais célebres, senão o poema mais célebre, de Fernando Pessoa: “Tabacaria”. Antes disso, no entanto, faz-se necessária uma justificação da perspectiva de abordagem escolhida pelo autor deste texto, assim como uma definição mais geral da obra pessoana, como produto de um autor lírico-dramático.

Já se sabe que, com o advento da Modernidade, muitas ideias entraram em crise, inclusive a da procedência da divisão das obras literárias em

\* Guilherme Rocha Braga de Araújo é licenciado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde, no momento, está frequentando o curso de Tradução em Língua Inglesa. Tem dois livros de poesia prontos e ainda por serem publicados.

gêneros. Fala-se em “romance poético” (*O jogo da amarelinha*, de Julio Cortazar), em “epopeia subjetiva” (*The Cantos*, de Ezra Pound), em “poemas lírico-dramático-narrativos” (como é o caso das peças de *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca, em que se encontram os três gêneros de maneira constitutiva); fala-se inclusive em “poemas dramáticos” (como “Tabacaria”, por exemplo), e é em especial desse último caso de hibridismo que trataremos mais adiante.

Como se pode perceber com as nomenclaturas supracitadas, a teoria dos gêneros não foi abandonada pela crítica moderna, mas apenas adaptada à novidade de seus objetos. A divisão em gêneros é de grande utilidade para a compreensão das diferentes manifestações verbais artísticas, desde que entendida como ferramenta, e não como fórmula prévia em que se deve enquadrar todo e qualquer texto literário. Aristóteles, com sua *Arte Poética*, não fez mais que elaborar uma teoria descritiva (isto é, que desse conta do seu objeto de análise em seu específico contexto cultural), teoria essa que, por vezes, no decorrer dos tempos, foi assumida como prescrição, como regra a que as obras de arte de uma realidade diferente e não raro incompatível com a do filósofo deveriam obedecer.

Isso posto, torna-se enriquecedora a compreensão dos gêneros — e, portanto, ainda circunscrita nas bases da teoria aristotélica — a que Anatol Rosenfeld se refere e que utiliza em seu texto *O teatro épico*. Segundo o crítico, a melhor maneira de se empregar a teoria dos gêneros na arte moderna é dividindo-a em gêneros com função substantiva e gêneros com função adjetiva. A um gênero entendido como substantivo podem-se juntar outros, entendidos no sentido adjetivo. Desse modo, a Lírica (com o artigo definido **a** exercendo o papel substantivador) poderia ser caracterizada como dramática, épica, dramático-épica. Estabelece-se, assim, uma gramática dos gêneros, na qual um ou mais gêneros com função adjetiva se relacionam a um gênero com função substantiva, qualificando-o (ROSENFELD, 2010: 18). É essa teoria dos gêneros, adaptada ao nosso contexto cultural e aos objetos artísticos que dele se originam, de que nos valeremos no presente texto.

### Fernando Pessoa: um poeta dramático

Fernando Pessoa se definia como “poeta dramático” (PESSOA apud PERRONE-MOISÉS, 2001: 27). Há, nessa definição mesma, a sugestão da teoria dos gêneros acima descrita e assumida por este texto: dramático, exercendo a função adjetiva, vem a caracterizar o núcleo do sintagma, o poeta, palavra que é atribuída àquele que escreve poemas e que, metonimicamente, pode ser interpretada como poesia, que pode, por sua vez, ser entendida como a Lírica, no sentido substantivo.

Essa Lírica dramática pode ser observada tanto na macro-estrutura da obra pessoana (o drama em gente, projeto heteronímico a que Fernando Pessoa dedicou toda sua carreira poética) quanto na micro-estrutura, nos seus poemas com alta carga dramática (como é o caso, senão da maioria, dos poemas mais célebres de Álvaro de Campos). Agora, para entender por que o poeta se definia como dramático é preciso compreender o que caracteriza esse gênero.

Aristóteles define o drama segundo o procedimento comparativo, isto é, cotejando-o com as diversas formas de imitação, a saber, com os outros gêneros. Para ele, o gênero Dramático é “ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores” (ARISTÓTELES: 248); ou, em outras palavras, “apresentar a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias” (ARISTÓTELES: 243); ou ainda, cotejando dois dramaturgos da época, e definindo assim o próprio drama: “Sófocles (...) imita à maneira de Aristófanes, visto ambos apresentarem a imitação por personagens em ação diante de nós” (ARISTÓTELES: 243).

Daí podem-se depreender duas características intrínsecas à Dramática, características essas que não fazem mais que esclarecer a auto-definição de Pessoa como poeta dramático: 1) um drama é feito de personagens que 2) prescindem de um intermediário direto, isto é, um narrador. Ora, Fernando Pessoa foi um exímio criador de personagens, as quais, por sua vez, se não prescindem de intervenção indireta, a saber, da intervenção de um autor, prescindem de intervenção direta, de narração; personagens como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, ironicamente Fernando Pessoa ele-mesmo, que acabou, à sua revelia, convertendo-se em criatura. Como num drama, essas personagens existem, gravitam em torno de um palco ausente, mas concebível, exprimem-se por meio de palavras ou, mais especificamente,

de poemas. E, afinal, Fernando Pessoa é um poeta eminentemente dramático na medida em que todo drama é fundamentalmente “a palavra do autor mascarada e partilhada entre vários emissores” (RYNGAERT, 1996: 12).

A única diferença verdadeiramente relevante entre as ideias de Aristóteles e a Lírica dramática pessoana é a de que nesta não há enredo, de que ela prescinde também da ação e não se trata propriamente de “peças teatrais” (daí a sua definição tão bem acertada de “drama em gente”). De que ela se caracteriza paradoxal e aproximadamente como um drama estático, um drama em que nada de fato acontece, em que ninguém “age e executa”: o próprio Pessoa esboça uma teoria sobre o drama estático, que ilustra em “O Marinheiro”, antecipando características de uma porção de obras de dramaturgos modernos (como é o caso do clássico exemplo de Samuel Beckett em *Esperando Godot*) para os quais “falar é fazer” (RYNGAERT, 1996: 103). De que ela se trata, em suma, de um drama puramente de personagens.

4

### **Tabacaria: um poema dramático**

Brevemente abordada a macro-estrutura da Lírica dramática pessoana — brevemente porque um estudo aprofundado sobre o “drama em gente” excederia e muito as dimensões e pretensões deste pequeno texto — passemos à análise do dramático na micro-estrutura da obra do poeta português, isto é, em um de seus poemas.

Comecemos nossa leitura de “Tabacaria” pelo mesmo ponto, aparentemente inocente, por que começa Ortega y Gasset em seu texto sobre o teatro, a saber, pelo espaço de onde o eu-lírico — doravante também uma personagem, Álvaro de Campos — enuncia as suas palavras: a “mansarda”, as “água-furtadas”, o “sótão”. É neste lugar que a “ação” (lembremo-nos: “falar é fazer”) do poema se passa. Ora, não podemos ignorar o alto grau de teatralidade que este espaço nos proporciona: é um cômodo, provavelmente com uma mobília simples (uma cama, uma mesa, uma cadeira) e com um piso possivelmente revestido de tacos, à semelhança de um tablado. Portanto, em “Tabacaria”, a personagem que se exprime nos fala menos de uma página (como ocorre com os eu-líricos de poemas menos híbridos, circunscritos, na medida do possível, a um gênero substantivo, no caso a Lírica, puro ou bem

pouco misturado) que de um palco virtual. Partimos, em nossa leitura, da descrição do lugar porque acreditamos ser esse um ponto importante, e o mais imediatamente apreensível, a contribuir para a questão da representatividade inerente a todo bom texto dramático, que é, afinal, “um enorme potencial de representação”, o qual, por sua vez, “existe independentemente da representação e antes dela.” (RYNGAERT, 1996: 25)

O esboço do lugar, da “mansarda” de onde o poeta espreita, sonha e pensa, dá-se também através de um recurso análogo a um procedimento muito característico do teatro: as indicações cênicas, as didascálias. Em “Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?” (verso 32), temos nada mais que uma descrição indireta do espaço (uma cadeira, uma janela) e uma descrição direta dos atos executados (ou a serem executados) pela personagem (pelo ator); atos esses que são movimentar-se de uma parte a outra, sentar-se, ficar em estado meditativo. Para comprovar a validade de nossa interpretação, basta que abramos o verso com um parêntese e o fechemos com outro: “(Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?)”. Temos, assim, uma didascália muitíssimo semelhante às que aparecem em peças de teatro, com a diferença da flexão de pessoa do verbo, que costuma ser na terceira: “(Sai da janela, senta-se numa cadeira... etc.)” Essa espécie de “indicação cênica” se repete ao longo de todo o poema, indicando as mínimas ações não-verbais que a personagem executa: “Semiego-me enérgico, convencido, humano...” (v. 148); “Acendo um cigarro...” (v. 150); “Olho-o com o desconforto da cabeça mal-voltada...” (v. 131); “Depois deito-me para trás na cadeira / e continuo fumando” (v. 156, 157); “Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.” (v. 161)

Tais “didascálias” acabam por contribuir determinantemente para a sugestão de representatividade e dramaticidade do poema, já que descrevem, instaurando-as, por diminutas que sejam, as ações significativamente insignificantes que a personagem executa no modesto palco de seu quarto. O texto dramático é essencialmente lacônico, exigindo do leitor imaginação ativa, a construção do espaço, dos gestos das personagens, pois afinal não há um narrador a descrever todos os pormenores da ação; e é devido a esse laconismo inerente a essa espécie de texto que nós, leitores intérpretes, devemos prestar bastante atenção a essas “indicações cênicas”, na medida em

que elas preenchem, com a ajuda da imaginação ativa de nossa parte, as lacunas relativas ao lugar de enunciação e às ações executadas pela “personagem” do poema, conferindo a “Tabacaria” intensa dramaticidade e enorme potencial de representação.

Assinalado o papel das didascálias na construção do espaço de enunciação e das mínimas ações não-verbais executadas no poema como um recurso a conferir “teatralidade” ao texto, analisemos como esse texto se constrói.

Um texto dramático, seja ele dialógico ou monológico, é sempre um texto à procura de destinatário, uma vez que um monólogo, mesmo em sua definição estrita, é um *diálogo* consigo mesmo, no qual, como o vocábulo em itálico já sugere, o emissor se desdobra em interlocutor, em receptor de sua própria mensagem. Além disso, há monólogos cujos emissores se dirigem explicitamente aos céus, aos deuses, à amada ausente e imaginada, adquirindo, assim, um caráter evidentemente dialógico. (RYNGAERT, 1996: 102) Em “Tabacaria”, é bastante palpável essa característica, essa busca de destinatário. Não obstante circunscrito às paredes da mansarda, fisicamente isolado dos outros, a personagem Álvaro de Campos dirige-se, logo no quinto verso, às janelas do seu quarto, para depois dirigir-se, respectivamente, 1) aos sonhadores (“escravos cardíacos das estrelas”, grupo em que a personagem se inclui por meio da primeira pessoa do plural), 2) à pequena que come chocolates, 3) a um “tu” (vocábulo gramatical — não-lexical — que não tem seu correspondente no mundo, que só existe na irrealidade perfeita da linguagem) que vai assumindo os mais diversos papéis, habitando os mais diversos corpos (“deusa grega”, “patrícia romana”, “um não sei quê moderno”), para, por fim, 3) instaurar um diálogo, mínimo mas conceitualmente perfeito, com um outro ou interlocutor ideal, “o Esteves sem metafísica.” Assim, “Tabacaria”, como todo texto dramático, é uma busca constante de diálogo, vale dizer, de comunicação.

Com respeito à comunicação, é interessante notar que o texto dramático não só anda à procura de um interlocutor, seja ele um outro existente, imaginado, desdobrado do eu, ou mesmo trate-se ele de um público (leitor ou espectador), como converge, de maneira relativamente bastante relevante, para o polo do receptor. Daí, talvez, Aristóteles ter conferido à tragédia a função final de proporcionar a catarse, pois o teatro é sobretudo uma arte de

efeito, seja este o de conscientizar o público, através de, entre outros recursos, o distanciamento, como o quis Brecht, seja o de purificá-lo proporcionando-lhe prazer, como o quis o grego, através da catarse.

É ainda com base no princípio da comunicação e do foco no receptor que podemos analisar a afirmação seguinte, de Aristóteles: “A qualidade básica da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidade. Obtém-se a clareza máxima pelo emprego das palavras da linguagem corrente, mas à custa de elevação.” Ora, vê-se aí claramente uma preocupação com a inteligibilidade do texto poético, cuja manifestação mais alta, para o filósofo, era a arte dramática, mais especificamente a tragédia, gênero a que a maioria da *Poética* se atém. Em outras palavras, é perceptível a preocupação de Aristóteles com a recepção do texto literário, sobretudo do gênero dramático, que, não obstante elevado e invulgar, deve ser bastante comunicável, claro.

Descartemos o que a afirmação de Aristóteles tem de preceitos hoje controversos, como a questão da “trivialidade”, do “elevado”, do “vulgar”, e atenhamo-nos ao que ela ainda tem de sólido e aplicável em relação ao texto dramático: a clareza e o emprego das palavras correntes. A história do drama é a de uma progressiva instauração da língua tal como ela é falada na linguagem corrente, de modo a promover clareza linguística, a comunicabilidade. Percebeu-se, já no século XIX, com o realismo, o absurdo de se discutir em versos metrificados e rimados, recursos esses mais apropriados à poesia e abandonados pela dramaturgia moderna. Em suma, nada mais coerente que, para uma arte voltada ao público, um código comum com este.

Esse código comum ajuda na dramaticidade, no potencial de representação de um texto, na medida em que torna concebível tal texto ser falado, posto na vida pela boca de alguém; e é em parte por causa de sua utilização que “Tabacaria” apresenta tamanha carga dramática.

Como podemos facilmente depreender, “Tabacaria”, como a maioria da produção de Álvaro de Campos, é um poema em prosa, o que, aliás, já assinala Fernando Pessoa. Livre do metro, da cadência, da rima e mesmo do ritmo característico da poesia tradicional, Álvaro de Campos nos *fala*, comunica-se conosco, atinge-nos em cheio com a linguagem corrente, isto é, *prosaica*. Talvez por isso Álvaro de Campos seja a personagem mais apaixonante de todo o universo heterônímico: do seu tom apelativo,

conseguido através de uma linguagem certeira porque comum ao seu destinatário, aderente em relação a ele, não há como escapar.

Ainda a propósito da convergência do texto dramático sobre o receptor, mostra-se fecunda a aplicação do conceito de dupla enunciação. Todo texto dramático é, a um só tempo, diálogo entre personagem e personagem — inclusive no caso do monólogo, no fim das contas dialógico — e entre personagens e público. Assim, tanto num monólogo consigo mesma ou com uma figura de sua imaginação quanto num diálogo aparentemente despretensioso, uma personagem dramática não fala somente a outra, mas, também e, sobretudo, à plateia de espectadores que a espreita. A enunciação se ramifica em duas direções, uma interna e outra externa ao texto. O público é sempre o seu destino e, portanto, parte constitutiva de seu modo de ser. Como se pode ver, o próprio instrumental crítico da dramaturgia denuncia o onipresente poder do seu destinatário, de algum modo sempre levado em consideração na enunciação do texto dramático.

É curioso notar a extrema eficácia e profundidade da primeira abordagem sobre o teatro empreendida por Ortega y Gasset em sua conferência referida no início deste texto. A divisão bipartite do edifício “teatro” em espetáculo e público sugere também, ou melhor, sugere antes de tudo essa dualidade onipresente, não só no espetáculo, como em todo texto dramático, que pode ser evidenciada pelo conceito de dupla enunciação. Como se disse, o texto dramático está sempre em íntima relação com seu destinatário. Em “Tabacaria” não é diferente: o poema está constantemente em busca de um receptor que, consequentemente, acaba por exercer função imperativa na construção de seu texto, em suas escolhas estruturais, em sua “linguagem corrente”, e que, por isso, o poema encontra e imperativamente atinge em cheio o leitor.

Nada mais coerente que, numa leitura dramática de um poema, abordá-lo, como temos feito até agora, com os conceitos e o instrumental crítico próprios à dramaturgia. Achamos, portanto, conveniente e ilustrativa a utilização de mais um conceito dramático em nosso texto sobre “Tabacaria”: o distanciamento brechtiano.

“Distanciar”, segundo Brecht, “é ver em termos históricos” (BRECHT apud ROSENFELD, 2010: 155), isto é, analítica e criticamente. O distanciamento procura, portanto, produzir “aquele estado de surpresa que para os gregos se

afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento” (ROSENFIELD, 2010: 155); e um dos recursos literários por meio dos quais se consegue tal efeito é a ironia: “‘Ironia é distância’, disse Thomas Mann.” (ROSENFIELD, 2010:156)

Ora, há passagens de “Tabacaria” em que a aplicação do conceito de distanciamento cai como uma luva: “Deitei fora a máscara e dormi no vestiário / Como um cão tolerado pela gerência / Por ser inofensivo / *E vou escrever esta história para provar que sou sublime.*” (v. 120, 121, 122, 123; grifo meu) Ou ainda, um pouco mais adiante: “Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?) / E a realidade plausível cai de repente em cima de mim. / Semiergo-me enérgico, convencido, humano, / *E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.*” (v. 146, 147, 148, 149; grifo meu)

É evidente a ironia, mais especificamente autoironia, expressa nesses versos; e é espantoso notar como esses fragmentos mordazmente autoirônicos se encaixam perfeitamente no conceito brechtiano de distanciamento, até em nível semântico: Álvaro de Campos se despe da máscara, da ficção, como no teatro brechtiano o ator desencarna da personagem, a fim de vê-la e mostrá-la ao público distanciada e, portanto, conscientemente. E é esse ver-se de fora, de certa distância, que faz com que Álvaro de Campos, Fernando Pessoa ou quem quer que seja o seu “ator”, confesse, ou melhor, note (porque só confessa quem está intimamente vinculado aos sentimentos da personagem) os seus pobres subterfúgios, as suas ridículas intenções de “escrever esta história para provar que sou sublime”, de “escrever estes versos em que digo o contrário.”

Os efeitos de tais fragmentos no leitor são também espantosamente semelhantes aos do distanciamento brechtiano. Tais versos escarneceem com infinita tristeza o próprio poema, exigindo do leitor análise, investigação, uma postura crítica perante o que lê. Depois da leitura de “Tabacaria”, não se experimenta a catarse aristotélica em seu sentido estrito de purificação, muito embora dela decorra certo “prazer” (admitamos que um pouco masoquista); antes se experimenta o contrário, certo envenenamento de lucidez, certo desassossego proveniente da tomada de consciência proporcionada por um expediente em tudo conforme ao distanciamento brechtiano.

Diferentemente de muitos textos que inspiram imperativamente a reflexão, o poema “Tabacaria”, graças ao distanciamento autoirônico nele presente, tem a si mesmo como primeiro objeto de crítica e desconfiança. Daí, talvez, venha certa postura ética (tão difícil de ser admitida pela crítica pessoana) de “Tabacaria” e, de certo modo, de toda a obra de Fernando Pessoa, no fundo, incapaz de iludir.

## Considerações finais

10

A leitura de “Tabacaria” empreendida neste texto, a nosso ver bastante fecunda, comprova a importância, na medida em que o próprio poeta se define como tal, ou seja, como “poeta dramático”, da abordagem dramática da obra de Fernando Pessoa, tanto em termos de macro-estrutura quanto de micro-estrutura, isto é, tanto do “drama em gente” quanto de poemas com alto nível de dramaticidade.

Com isso em mente, aplicamos conceitos de dramaturgia numa obra eminentemente poética, nem por isso desvinculada da arte dramática, como se tentou evidenciar com a sumária exposição da teoria dos gêneros, e portanto ainda de bases aristotélicas, mas adaptada, com o acréscimo da gramática dos gêneros, segundo a qual estes podem desempenhar função substantiva ou adjetiva, à modernidade e ao característico hibridismo de seu produto literário.

Conceitos como distanciamento, dupla enunciação, potencial de representação, indicações cênicas ou didascálias, laconismo característico do texto dramático, só vieram a enriquecer nossa leitura de “Tabacaria”, esclarecendo certas características desse poema, como o seu foco na comunicabilidade, no diálogo, a sua ânsia de destinatário, a sua postura eminentemente autocritica, consciente e consciencizante.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 12. ed. Lisboa: Verbo, 2007.

- GASSET, José Ortega y. *Idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Ed. Maria Eliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Ed. Cleonice Bernardinelli. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, aquém do eu, além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.