

*É um rosto imitando outro rosto.*  
**A poética da máscara e do (des) mascarar  
em José Jorge Letria**

Carlos A. Martins de Jesus



*Fiz de mim o que não soube,  
E o que podia fazer de mim não fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era  
[e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espelho,  
Já tinha envelhecido.*

Álvaro de Campos, «Tabacaria»

Imaginemo-nos a entrar nas ruínas de Epidauro, descendo as bancadas e aproximando-nos, passo a passo, do centro desse espaço onde há milhares de anos se encenavam os destinos de Édipo, Hércules, Agamémnon, Hécuba ou Andrómaca, Fedra ou Medeia. Fechemos os olhos. Em menos de nada dançam em nosso redor, na orquestra, os mais complexos e arquitectados coros de tragédia. Mas o coro pára, ao chão se recolhe e desfalece. O actor mira-se na máscara que lhe confiou o encenador e pressente, na tragédia da personagem, uma outra/ mesma tragédia que é a sua.

Cumpre-se a catarse.

José Jorge Letria, poeta apaixonado pela Grécia, de uma paixão só possível a quantos beberam da brisa revitalizante que emana do entardecer nas margens do Egeu, faz amiúde da sua poesia uma peça que ora se quer ora se não quer – porque inoportável seria – representada num teatro complexo que se não encontra, numa trama de enredos e personagens múltiplos que não consegue realizar-se:

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

*Dão-lhe um teatro  
do tamanho de uma cidade deserta  
e propõem-lhe que use como cenário  
a sua desalmada sede de sonho,  
com tintas de água de espuma,  
mais do que um cenário  
uma catedral para dar guarida  
a fantasmas e peregrinos nocturnos. (II: 133)*

É essa «catedral [que dá] guarida a fantasmas e peregrinos nocturnos» a própria poesia, como um palco onde se (con)fundem personagens diversas, um palco que é o próprio sujeito, na complexidade transvectorial dos heterónimos não assumidos que dentro de si se (con)fundem, atormentado e fascinado pela multiplicidade das figuras que no seu íntimo se digladiam. A catedral, elevada a perder de vista, é de resto uma imagem recorrente na poesia de J. J. Letria, relacionada precisamente com o universo metafórico da representação:

*(...) Abre-se de par em par um teatro  
que consome a reserva de lume que trago  
nos olhos e é nele que enceno o nascimento  
e a morte de um sonho alto como uma catedral  
onde se cumpre o grande cisma da terra:  
depois do trono em que se ergue  
há um vazio de tudo onde a vida anoitece. (II: 77)*

Espaço de ascese e de queda, de nascimento e de morte, o palco – na sua matriz clássica – é sobretudo um

espaço do sonho, que anseia por uma realização que não se consegue. Como o pano que é descerrado após a peça cumprida, o vazio instaura-se e não deixa descansar o poeta que tão alto sonhou e que, por isso mesmo, caiu do trono excelso em que o sentaram as esperanças agora frustradas.

Porque o teatro, como a poesia – essa de que Pessoa é o génio insuperável – é sobretudo engano, mentira consciente e sempre perdoada, fingimento, no limite:

*Num grande teatro antigo  
é que eu gostava de me representar:  
tantas máscaras quantas fossem precisas  
para levar ao engano toda a escrita  
em que se estriba a fala dos actores.  
Quero ser a derradeira personagem  
de um enredo circular e enleante.  
Outro qualquer destino não me serve. (II: 309)*

Serve a máscara, como nenhum outro acessório de escrita/representação, esse propósito de fingir completamente, fingir ao nível do para-fingimento, porque «o teatro em que me escrevo/ morre dilacerado por tudo o que não sinto» (II: 309). A máscara funciona pois, em simultâneo, como estratégia de ocultação e de revelação, ocultando o que se é e revelando o que se não é, mas se julga e acredita ser.

Mas o teatro, pintado com os tons da Antiguidade greco-latina, esse espaço de completo fingimento que roça a heteronímia, é também um espaço de memórias,

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

de melancólicas e doces memórias que logo se complica e se torna, precisamente porque pensado, menos doce, mas igualmente melancólico:

*Erguia-se um teatro romano nos píncaros da tarde  
e eu convocava as pitonisas, os actores, os tribunos  
para um ritual pagão que fosse a um tempo  
exorcismo e prece. Pintava o rosto  
com a púrpura e com a argila  
e chamava paraíso ao lugar intimidante  
onde se juntam os que perderam a alma.  
Atrás das estátuas é que me escondia  
num inocente jogo de infância:  
onde estou que não me vês? (II: 311)*

O cenário convocado pertence, desta feita, ao imaginário visual da cultura romana, desses grandes espectáculos teatrais que entretinham o povo. A peça/ poema que se representa/ escreve, «ritual pagão (...)/ a um tempo exorcismo e prece», é pois um exercício de súplica e catarse, num cenário povoado por monstros e outros seres que não são deste mundo – essas vozes que ecoam na cabeça do poeta e o sufocam. Mas logo se muda em simples jogo de infância, o esconde-esconde, ocultando-se o sujeito por detrás das estátuas de mármore do cenário, também elas as máscaras que ora ocultam ora revelam o ser complexo. Porque – di-lo adiante – o teatro/poesia é essa «filosofia (...) que [me] consente/ a duplicação para depois silenciar/ de um só golpe os dois que teimam/ em existir em mim» (II: 311).

Era já esse sentimento de ser em duplicado, tornado possível pela máscara, que podíamos ler num poema de 1984, do livro *Adivinhação do Azul*:

*Este actor que agoniza na memória  
dos teatros diurnos  
usa uma máscara aterradora  
igual à minha cara quando sofro,  
quando me deixo consumir  
pelo tumulto das horas e das esperas,  
pelo denso azedume  
que implanta a desordem nas cenas  
insólitas e graves. O actor dirá  
por mim tudo o que não ousou dizer  
sobre o medo e a deambulação  
dos olhos à superfície das águas,  
sobre os vestígios amarelos do tabaco  
nos dedos da mão direita  
da mão que adormece sobre a página. (I: 51-52)*

Mantém-se o cenário do teatro antigo e diurno, assaltado por raios de luz paradoxalmente mais propícios à revelação do que à ocultação. E é nessa estranha contradição de um espaço/tempo que deve desvendar que o poeta busca ocultar-se, esconder-se sob os traços poucos definidos de uma máscara que, ganhando vida, fala por si; essa «máscara aterradora» que do e pelo “eu” diz o que não pode ser dito, esse actor de poemas que é, em si, um outro sujeito poético, um outro poeta que insiste em nascer, fruto de uma gestação dolorosa a que não logrou o poeta primeiro pôr cobro.

Do ano seguinte, 1985, é o livro *As Estações do Rosto*, onde se volta a insistir, num breve poema, na temática da duplicação do sujeito, algo que não constitui um projecto poético, antes talvez uma inevitabilidade: «Não tenho, insisto, a mania dos espelhos/ não me duplico neles: olho-os e pronto, é quanto basta/ para que não torne a pensar no rosto repetido, duplicado» (I: 69). Mas o espelho e a imagem nele projectada, reflexo imperfeito mas sinistro, têm ambos – como a face da máscara viva – uma existência essencial, não necessitando que neles se reconheça qualquer entidade:

*Que sei eu que sei tão pouco?  
Era eu que forjava as fábulas e os medos,  
os fingimentos e os actos imperfeitos  
de uma imaginário teatro da infância?*

*E o espelho lá estava com a sua água e a sua sede,  
a sua claridade baça e ondulante a roubar o riso,  
o nome, a idade aos hóspedes inesperados. (I: 69)*

Prova de que não há poetas felizes é o reflexo deste espelho de água, riacho de estonteante e enganosa (ou terrivelmente verdadeira?) refração onde se contempla o poeta volvido em Narciso. Do outro lado não se vê um herói belo e muito cobiçado, antes um ser disforme que teme pela imagem que de si mesmo vislumbra. E assim o fingimento desse «teatro da infância», jogo aparentemente inocente e nada perigoso, se transforma em perturbante exercício de autognose<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ainda em 2005 foi publicado um papiro de Oxirrincos,



Para um poeta que afirma, liminarmente, «em nenhum teatro [se querer] representado,/ que a [sua] máscara é a do tédio e da fadiga» (II: 59), J. J. Letria parece buscar na sua poesia, obstinadamente mesmo, o lugar ideal para essa representação. Talvez porque a máscara da não representação seja isso mesmo, fingimento, ou talvez porque esse exercício de *mise en scène* da palavra seja demasiado complexo para conseguir concretização. Ou talvez, ainda, porque a poesia seja essa trama de um teatro demasiado complexo e enredado que é a vida, macrocosmos onde as palavras não ditas ferem como punhais cravados no peito:

*Eu saía de cena no teatro das nuvens e ousava  
pronunciar esta fala: até tu, poesia, me abandonaste agora.*  
(II: 65)

Mas voltemos à máscara. Gênese de ambos os fenómenos, o teatral e o poético, sobre ela assenta – é correcto dizê-lo – a poética inteira de um artista

---

cujo texto foi atribuído a Parténio de Niceia (séc. I a.C.), no qual, contrariamente à versão tradicional do mito – cristalizada sobretudo por Ovídio (*Metamorfoses* 3. 339-510) – Narciso vê, do outro lado do riacho a que se abeira, uma imagem disforme de si mesmo, motivo ao que tudo indica do seu suicídio violento. Nesta versão, de resto antiga, não são a beleza e o auto-enamoramento os motivos da sua morte, antes a descoberta de uma identidade repugnante e disforme, do outro lado do espelho das águas. Nós próprios traduzimos e comentámos este texto em “(Re)Leituras de Narciso, a partir de um novo papiro de Oxirrinco (P. Oxy. 69. 4711)”, in *Boletim de Estudos Clássicos* 45 (Coimbra 2006), pp. 11-18, reimpr. in *A Flauta e a Lira*. Fluir Perene, Coimbra, 2008 pp. 119-127.

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

que, segundo José Augusto Seabra<sup>2</sup>, constituiu “uma experiência inaudita, no sentido místico do termo, de transgressão dos limites da linguagem, que faz do discurso poético uma incessante entrega verbal, como um orgasmo sem fim.” Uma poética que marca presença em toda a obra do autor, mas que vem esmiuçada ao pormenor sobretudo em dois poemas. Eis o primeiro, do livro *Os Achados da Noite*, de 1990:

*De que me serve a máscara  
se o próprio rosto se oculta atrás da luz?  
Cansou-se de olhar cidades, ilhas atormentadas  
na fúria da corrente. Cansou-se do vento  
e da chuva, cansou-se de avançar  
contra o gelo do ar que apoquentia  
a respiração dos caminhantes. A máscara  
é agora uma máquina de enganos.  
Olha-se para ela e vê-se o riso,  
a obscena gargalhada, o esgar, o trejeito.  
É um rosto imitando outro rosto  
tão desigual que, em vez de repetir, desassossega.  
A máscara é um lugar íngreme e alvoraçado,  
o instrumento último da inquietação.  
Poisa sobre o rosto e perde-se nele.  
É faiscante e breve como um fogo  
com os seus artificios luminosos e fatais. (II: 122)*

A máscara, objecto de fingimento e enganos conscientes, é afinal objecto de frustração. O cansaço

---

<sup>2</sup> In “José Jorge Letria ou a celebração da escrita”, prefácio a *O Fantasma da Obra II*, Hugin, Lisboa, 2003, p. 18.

do sujeito, reiterado nos versos 3-5, convoca a máscara como «máquina de enganos», forja do riso, da gargalhada e da obscenidade. Mas não consegue tal subterfúgio o descanso, antes mais e mais desassossego, porquanto também ela, colocada sobre um rosto com o qual se (con)funde (v. 15), gera mais e mais alvoroço. Um rosto que imita outro rosto, dois rostos – duas *personae* – que dialogam e entram em irremediável conflito.

Porque a máscara é isso mesmo, exercício de ocultação/revelação do eu, objecto de uma despersonalização de matriz pessoana, explicada com iluminadas contradições no poema «Como numa comédia de Plauto», do livro *Quem com Ferro Ama*, de 1999:

*Como numa comédia de Plauto,  
eu sou o autor que ri do autor,  
rindo também do sortilégio dos deuses,  
convocando as misérias do império  
para a mesa comum dos mortais.  
Agosto arde na corola dos girassóis,  
na planície minguada da sombra,  
ferida pela clamorosa sede dos pássaros.  
Eu sou a máscara que oculta a face  
e a face que dissimula a voz  
num vertiginoso exercício teatral  
em que a personagem morre  
por dentro daquilo que não diz.  
Assim é o poema: máscara  
violentamente colada à fala,  
fingimento amável que duplica*

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

*no texto o temor da escrita. Da morte.  
A noite entra na noite como um dardo  
apontado ao coração das rosas sobre o ventre. (II: 341)*

A face do actor/poeta e a máscara que a cobre, de forma demasiado perfeita, são afinal duas faces, duas personagens que partilham, na ficção do poema/peça, «vertiginoso exercício teatral», um mesmo nível de realidade. Mas logo a «personagem [que] morre/ por dentro daquilo que não diz», essa face primordial disfarçada, perde, na lógica de um fingimento perfeito, a sua existência essencial. Porque o poema, «máscara/ violentamente colada à fala,/ fingimento amável que duplica/ no texto o temor da escrita» é, como o jogo dramático, essa ânsia pela despersonalização que, no limite, conduz ao apagamento do eu, à sua (con) fusão com esse outro eu criado, qual criatura que suplanta o criador.

Diríamos que o poeta, na senda de um pessoanismo mais inevitável que programático, “finge tão completamente/ que chega a fingir que é [fingimento]/ [o fingimento] que deveras sente”. A máscara que não mais se descola da face a que foi encostada é o motor desse processo, objecto à partida inanimado que logo ganha vida e se apodera do ser que julgava deter o domínio.

Num breve texto em prosa, intitulado *Variações sobre uma máscara*<sup>3</sup>, o narrador conta-nos a oferta, no seu quadragésimo aniversário, de uma máscara africana,

<sup>3</sup> In *O Homem que odiava os domingos e outras histórias*, Lisboa, Âmbar, 2007 [2003], p.98.

presente do seu tio Gervásio. Cedo a acrescentou à sua colecção e por ela nutriu um profundo afecto. Até que uma noite, enquanto esperava pelos filhos que haviam saído e tardavam em chegar, se decide a pregar-lhes uma partida: coloca a máscara para os assustar à sua entrada sorrateira em casa. Finda a brincadeira,

*não consegui tirar a máscara do rosto. Colara-se de tal maneira à minha pele que eu sentia que já fazia parte de mim. Chorei, gritei, pedi ajuda, mas ninguém conseguiu libertar-me daquela segunda cara que se apoderara da que me tinha acostumado a ver ao espelho durante mais de quatro décadas.*

Volvido em deus africano dos fenómenos atmosféricos para a eternidade, incomoda-o apenas quando lhe pedem que faça chover ou dê morte a alguém. A máscara apoderou-se do indivíduo que a usou, foi também neste caso o eu superado pela força ancestral de um outro eu, como a palavra poética domina e comanda o ritmo de escrita do próprio poeta, ora o iluminando, ora o assombrando. Mais do que despersonalização, há talvez que falar em duplicação do sujeito, que de uno passa a ser duplo. O fingimento dita a criação de uma nova entidade, tão real e poderosa (ou mais) do que a primeira, ideia prosaicamente expressa, no texto que estamos a comentar, do seguinte modo:

*Tive que renovar toda a minha documentação, e só quando imito o riso sarcástico da hiena ou o rugido do leão para afugentar as crianças do bairro é que percebo até que ponto o presente de aniversário do meu tio Gervásio transformou a*

CARLOS A. MARTINS DE JESUS

*minha vida. Moro agora num pequeno apartamento do outro lado do rio e ainda não me habituei ao gosto adocicado da carne humana.*

A leitura destes e de outros poemas que aqui não referimos, onde a máscara enquanto objecto de fingimento e (des)personalização se torna patente, trouxe-nos à memória dois conhecidos exemplos da pintura de vasos antiga. No primeiro (imagem 2), um detalhe do *krater* de volutas de figuras vermelhas pelo Pintor de Pronomo (c. 400 a.C.)<sup>4</sup>, Diónisos aguarda um grupo de actores satíricos, que seguram máscaras, entre os quais um indivíduo disfarçado de Hércules. Todo o vaso ilustra cenas teatrais, mas é o pormenor do actor – disfarçado já – que segura outra máscara, carregada também ela de vida, que nos sugeriu o paralelo. Mais do que apresentá-las como acessórios dramáticos, parece ter sido intenção do pintor sugerir a intimidade entre elas e os actores que as envergam, como que em diálogo, prestes a consumir uma fusão que, na poesia de Letria, vimos tornar-se irreversível. Como se as duas entidades, actor e personagem, também no vaso que estamos a comentar, fossem ambos protagonistas de um mesmo jogo teatral, de onde está de todo ausente uma hierarquia de poder inabalável.

No segundo exemplo (imagem 3), o fragmento de um vaso dos inícios do séc. IV a.C., um actor de tragédia segura também na mão uma máscara, que se prepara para pôr. Também esta parece ter vida e dialogar

---

<sup>4</sup> Nápoles, Museu Nacional de Arqueologia.

com o artista que tem diante de si.

Falta apenas colocá-la sobre o rosto – diríamos – e esperar que esse gesto seja reversível. De outro modo, falta apenas que o fingimento dramático-poético não seja levado ao extremo, que o actor/poeta realize um são e precavido jogo de fingir. Porque, afinal, «O que somos?»:

*(...) Um inacabado teatro  
onde a tragédia sabe a riso e o duplo  
é uno e indivisível como aquele que reclama  
um império de cinzas e morre nele  
alquebrado e triste. (I: 141)*

Descerre-se o pano para a cena da vida. Que o poema comece!