

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

FLÁVIO RODRIGO VIEIRA LOPES PENTEADO CORRÊA

**Pessoa dramaturgo
(tradição, estatismo, deteatrização)**

Versão corrigida

São Paulo
2021

FLÁVIO RODRIGO VIEIRA LOPES PENTEADO CORRÊA

**Pessoa dramaturgo
(tradição, estatismo, deteatrização)**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras (Literatura Portuguesa). Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP; processo 2016/19417-7).

Orientador: Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C824p Corrêa, Flávio
 Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo,
 deteatrização) / Flávio Corrêa; orientador Caio
 Gagliardi - São Paulo, 2021.
 409 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
 de concentração: Literatura Portuguesa.

 1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. 2. Drama Estático.
 3. Teoria do Drama. 4. Teatralidade e
 Antiteatralidade. 5. Teatro - Séculos XIX e XX. I.
 Gagliardi, Caio, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do orientador

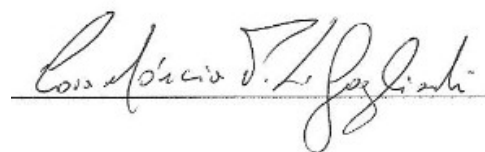
Nome do aluno: Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa

Data da defesa: 06/04/2021

Nome do Prof. orientador: Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19/04/2021



(Assinatura do orientador)

CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteadó.
Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras (Literatura Portuguesa). Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP; processo 2016/19417-7).

Aprovada em 06/04/2021.

Comissão julgadora

Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi (presidente)
(Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – FFLCH-USP)

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos (examinador)
(Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA-USP)

Prof. Dr. Pedro Miguel Pimentel Sepúlveda de Gouveia Teixeira (examinador)
(Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa – FCSH-NOVA)

Prof.^a Dra. Renata Soares Junqueira (examinadora)
(Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara – FCLAr-Unesp)

*Para Sô e toda nossa fauna imaginária,
mais reais do que a gente que anda na rua.*

PARÁBASE

Agradeço à Adayr, pela ternura;
a Alexandra Moreira da Silva, pelo incentivo;
a Alexandre Tenório e Denise Weinberg, por *Paisagem e Silêncio*;
a André Gomes Pacheco, pela escuta;
aos antifascistas, por resistirem;
à *Arnaud Rykner, merci beaucoup pour votre attention*;
a Bruno Nogueira, pela revisão do *abstract*;
a Caio Gagliardi, pela parceria;
a Carlos Gontijo Rosa e Flávia Maria Corradin, por um convite;
à Carmito, pelo bacalhau, e ao Zé, pela malga;
a Carol Solberg, pelo grito;
a Caroline Micaelia, pelo entusiasmo;
à Cia. Hiato, por *Amadores*;
aos colegas e ex-colegas do Grupo Estudos Pessoanos, pela troca;
aos colegas e professores em Portugal, pela interlocução;
a Cristiane e Jérôme Entressangle, pelos festejos parisienses;
a Dagoberto Feliz, por *Folias Galileu*;
a Daniel e Joana Bonomo, pelas noites de pizza;
a Danilo Bueno, pela camaradagem;
a Eduardo Lacerda e Pricila Gunutzmann, pelo casamento;
a Emílio e Loló, pelas travessuras;
a Elen de Medeiros, pelo estímulo;
a Fábio de Souza Andrade, pelas sugestões;
a Fabio Riggi, pela lisura;
a Felipe Azevedo, por Godot;
à Flor, pelas travessias;
a Francisco Brêtas, por Iago;
aos funcionários da Universidade de São Paulo, pelo suporte;
a Gabriel Rachwal, pelo ânimo;
ao Gledis, pela inventividade;
ao Gledson, à Sandra e à Pietra, pela convivência;
a Helder Mariani, pelo TEMA e tantas aventuras;
aos Herbert Richers, pelo *think tank*;
a Jemusu Takano, pelos aconselhamentos;
a Jorge Uribe, pelo intercâmbio;
ao João Francisco (*in memoriam*), pelos livros;
a José Molina (*in memoriam*), pelo mezcal;
à Karen, pela partilha;
a Leandro Iamin, Lúcio de Castro e Mauro Cezar Pereira, por MMDQF;
a Leonardo Gandolfi e Joana Matos Frias, pelo Duetto;
a Lucas Azevedo, pelo espelho;
ao Luiz Fernando e à Regina Sandra, pela vida;
a Luiz Fernando Ramos, Pedro Sepúlveda e Renata Soares Junqueira, pelas arguições;
a Marcos Moraes, pela generosidade;
aos meus ex-alunos, por nossos aprendizados;
a Paula Camarini, pela fisioterapia;
à Regina, por Curitiba, Guarapuava e Paris;
a Roberto Alves, pelos comentários à “Tese até aqui”;
a Rui Camargo, pela cachaça;
à Solange, por existir.

E à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela Bolsa concedida (processo 2016/19417-7), bem como à sua assessoria científica, pelo encorajamento.

RESUMO

CORRÊA, F. R. V. L. P. **Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)**. 2021. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Esta tese tem por objetivo examinar, segundo cinco linhas de força principais, os dramas estáticos de Fernando Pessoa, cujo *corpus* é composto, à exceção d'*O marinheiro* (1915), por um número significativo de peças inconclusas ou esboçadas. Partindo da revisão crítico-teórica do imaginário simbolista e da obra teatral de Maurice Maeterlinck, com os quais o teatro do autor português é sistematicamente associado, procura-se ampliar o espectro da abordagem na direção da múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo, nos termos em que esta é delineada por estudiosos cujas pesquisas se associam às de Jean-Pierre Sarrazac – entre os quais se destacam Joseph Danan, Mireille Losco-Lena, Alexandra Moreira da Silva, Jean-Pierre Ryngaert e Arnaud Rykner. Cumprida a tarefa de identificação e análise das categorias comuns a esse conjunto de peças, de modo a caracterizar a parcela mais conhecida até o momento do teatro pessoano, busca-se aproximá-las dialeticamente da dramaturgia de alguns dos autores centrais do gênero, situados na transição entre os séculos XIX e XX. No âmbito europeu, o trabalho confere atenção a nomes como Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, August Strindberg e Luigi Pirandello, enquanto, no contexto da dramaturgia portuguesa, o teatro de Pessoa é reposicionado à luz de peças de Raul Brandão, D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e António Patrício, entre outros escritores. Por fim, sugere-se o reexame do apelo cênico do drama estático pessoano por meio da discussão das ideias e práticas teatrais de Aurélien Lugné-Poe, Edward Gordon Craig e Claude Régy, principalmente.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Drama Estático; Teoria do Drama; Teatralidade e Antiteatralidade; Teatro – Séculos XIX e XX.

ABSTRACT

CORRÊA, F. R. V. L. P. **The Dramatist Fernando Pessoa (tradition, statism, detheatricalization)**. 2021. Doctoral thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Humans Sciences of the University of São Paulo.

This thesis aims to examine, according to five main thrusts, the static dramas of Fernando Pessoa, whose *corpus* consists of a significant number of unfinished or sketched plays, except for *The Sailor* (1915). Starting from the critical-theoretical revision of the symbolist imaginary and the theatrical work of Maurice Maeterlinck, with which the theater of the Portuguese author is systematically associated, this work strives to broaden the spectrum of our approach towards the multiple tradition of modern and contemporary drama, in the terms in which it is outlined by scholars whose research is associated with that of Jean-Pierre Sarrazac – among which Joseph Danan, Mireille Losco-Lena, Alexandra Moreira da Silva, Jean-Pierre Ryngaert, and Arnaud Rykner stand out. Once the task of identifying and analyzing the categories common to this set of plays has been completed, a dialectical analysis is carried out in order to characterize the most well-known part of the theater composed by Pessoa, by comparing such plays with the dramatic works of some of the central authors of the genre during the transition period between the 19th and 20th centuries. At the European level, this study takes into consideration names like Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, August Strindberg, and Luigi Pirandello, while, in the context of Portuguese dramaturgy, the theater of Pessoa is repositioned in the light of plays by Raul Brandão, D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros, and António Patrício, among other writers. Finally, a suggestion is made for a reexamination of the scenic appeal of the static dramas of Pessoa by discussing the theatrical ideas and practices of Aurélien Lugné-Poe, Edward Gordon Craig, and Claude Régy, mainly.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Static Drama; Theory of Drama; Theatricality and Anti-Theatricality; Theater – 19h and 20th Centuries.

ABREVIATURAS

- AC – *Alberto Caeiro: Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith.
- ADC – *Álvaro de Campos: Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes.
- AL – *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Elen Bothe.
- AS – “*Associações secretas*” e outros escritos. Edição de José Barreto.
- CEAE – *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins.
- CFPDP – *Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da Presença*. Edição de Enrico Martines.
- CORR I – *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva.
- CORR II – *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva.
- EAARP – *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith.
- EM/OM – *El marinero/ O marinheiro*. Edição e tradução de Nicolás Barbosa López.
- ES – *A educação do stoico*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro.
- F – *Fausto*. Edição de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas.
- FP I – *Poesia 1902-1917*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine.
- FP III – *Poesia 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine.
- FP PI – *Poemas ingleses: 35 sonnets/ Inscriptions*. Tradução de Philadelpho Menezes.
- LDD JP – *Livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro.
- LDD RZ – *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Edição de Richard Zenith.
- M JP – *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro.
- M FCM – *Mensagem*. Edição de Fernando Cabral Martins.
- MOC – *O mendigo e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas.
- OC AC – *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari.
- OC ADC – *Obra completa: Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com a colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas.
- OC RR – *Obra completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe.
- OE – *Obra essencial*. Volume 3. Edição de Richard Zenith.
- OM – *Ode marítima*. Tradução de Dominique Touati, revista por Parcídio Gonçalves e Claude Régy.
- OP – *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli.
- PAC – *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com a colaboração de Jorge Uribe.
- PD – *Poemas dramáticos*. Edição de Eduardo Freitas da Costa.
- PDE – *Páginas de doutrina estética*. Edição de Jorge de Sena.
- PEL – *Páginas sobre literatura e estética*. Organização, introdução e notas de António Quadros.
- PI – *Pessoa inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes.
- PIAI – *Páginas íntimas e de autointerpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.
- PETCL – *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.
- POF – *A porta e outras ficções*. Edição de Ana Maria Freitas.
- RR – *Ricardo Reis: Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva.
- SFDMS – *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*. Edição de José Barreto.
- SOI – *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro.
- TCI – *Textos de crítica e de intervenção*.
- TDE – *Teatro do êxtase*. Organização e introdução de Caio Gagliardi.
- TE – *Teatro estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer.
- TF – *Textos filosóficos*: volume I. Edição de António de Pina Coelho.
- TH – *Teoria da heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith.

E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é
Fernando Pessoa

(“O homem de Porlock”,
Fradique, 15 de fevereiro de 1934)

SUMÁRIO

Preâmbulo.....	14
I. O lugar do drama estático: deteatrização, antiteatralidade e desdramatização	21
II. Diversidade e unidade no teatro estático de Pessoa.....	43
1. Preliminares	43
2. O princípio de imobilidade e suas nuances	46
3. A orquestração das vozes (monólogo dialogado, polílogo, monodrama)	56
4. O problema da fantasmagoria	75
5. A natureza ambígua das rubricas.....	86
III. O teatro de Pessoa para além do Simbolismo	100
1. O drama estático pessoano e a tradição do <i>theatrum mentis</i>	100
1.1. Preliminares	100
1.2. Os caminhos de uma tradição	103
1.3. <i>O marinheiro</i> e o regime do infradramático	108
1.4. Ibsen e o drama interior	112
1.5. Strindberg e o esvaziamento da personagem	117
1.6. As diferentes faces da dramaturgia subjetiva	122
2. O drama estático pessoano e as peças de sonho.....	141
2.1. Preliminares	141
2.2. Uma rota para o sonho n' <i>As cousas</i>	142
2.3. O sonho como refúgio em <i>Inércia</i> e n' <i>A cadela</i>	145
2.4. A doença dos sonhos n' <i>A morte do príncipe</i>	154
2.5. Sonho e vertigem n' <i>O marinheiro</i> e em <i>Salomé</i>	160
2.6. A realidade do sonho em Hauptmann e Pirandello	170
2.7. Certos dramaturgos à procura de uma peça de sonho	180
IV. A deteatrização em Portugal: perspectivas de renovação	186
1. O drama estático pessoano e o teatro finissecular (1894-1924)	186
1.1. Preliminares	186
1.2. Eugénio de Castro e uma nova espécie de teatro	188
1.3. D. João da Câmara na encruzilhada naturalista-simbolista	203
1.4. A personagem sublime no teatro de António Patrício	215
1.5. O retrocesso naturalista de algum teatro dos de <i>Orpheu</i>	248
2. O drama estático pessoano e o teatro novecentista (1919-1939).....	267
2.1. Preliminares	267
2.2. Almada Negreiros: a consciência do espetáculo	271
2.3. A vocação monodramática de Raul Brandão.....	294
2.4. O uno e o múltiplo em Branquinho de Fonseca	312
V. Teatral por subtração: o drama estático e a dimensão da cena.....	337

1. Claude Régy, encenador de <i>Ode marítima</i>	337
2. A aventura simbolista do Théâtre d'Art e do Théâtre de l'Œuvre	344
3. Os fantoches de Pessoa à luz de Kleist, Maeterlinck e Rilke.....	351
4. Gordon Craig e Fernando Pessoa: sintonia e diferença	360
5. <i>O marinheiro</i> : um drama feito de cena	378
Referências	394

Preâmbulo

Embora ocupe papel central no universo de Fernando Pessoa, para quem o elemento dramático distinguiria as grandes criações literárias, a concepção de “drama”, tal como ele a cultivou, não tem sido objeto de atenção sistemática pela crítica. Em vista de tal cenário, propus, em minha dissertação de mestrado (cf. PENTEADO, 2015b), uma análise conceitual desta noção, visando precisar a forma como ela se afirma na organização e na constituição da obra pessoana. Assim, examinei passagens escritas pelo autor em épocas e contextos diversos, de forma a indicar que, em seus textos, o conceito de “drama” assume feições polivalentes, como as relativas a gêneros literários (eventualmente ao dramático, em específico) ou a princípios estéticos que norteiam a criação artística em geral.

De acordo com a perspectiva adotada naquela pesquisa, Pessoa almejava criar não apenas dramas em sentido estrito, mas também dramas que transcendessem o espaço dramaturgico convencional e tomassem forma no restante de sua produção literária, sobretudo a poética. Na medida em que a fortuna crítica do autor dispensou menos atenção a seus textos dramaturgicos *stricto sensu*, um dos blocos daquela dissertação se concentrou nesta área da obra do escritor. Agora, sem que se desconsidere o largo horizonte que a concepção pessoana de “drama” circunscreve, o presente trabalho buscará investigar, mais a fundo do que naquele, a atividade de Fernando Pessoa como dramaturgo em sua acepção estrita.

Com exceção d’*O marinheiro*, publicado no primeiro número da revista *Orpheu* (jan./mar. 1915), os demais textos que compõem a obra dramaturgica de Pessoa ou não chegaram a ser concluídos ou foram apenas esboçados. Ainda assim, durante algum tempo seu criador ambicionou uma posição de destaque, no conjunto de seus escritos, ao drama propriamente dito, empenho testemunhado por algumas dezenas de dramas inconclusos presentes em seu espólio, patrimônio da Biblioteca Nacional de Portugal. Se é justo afirmar que, por estarem inacabados, tais textos não bastam para lhe conferir posição de prestígio na dramaturgia ocidental, aquela peça reúne qualidades suficientes para que se possa considerar seu autor como um genuíno renovador do gênero (e não simples epígono da dramaturgia simbolista, em geral, e de Maurice Maeterlinck, em particular – avaliação repisada por décadas a fio, como se também as peças assinadas

pelo próprio escritor belga naquele período, aliás, despertassem menor interesse, o que tampouco é pertinente). Deste modo, é produtivo investigar o lugar daquele e de outros “dramas estáticos” pessoais na tradição teatral, colocando-os em diálogo com a obra de outros dramaturgos cuja *modernidade* não se questiona, a exemplo de Ibsen e Tchekhov, ainda no século XIX, ou Pirandello e Beckett, já no XX.

É conveniente esclarecer, já de partida, que o termo em destaque no final do parágrafo anterior está empregado no sentido que lhe confere Jean-Pierre Sarrazac, professor e dramaturgo que, após consagrar cerca de quinze anos à investigação das numerosas metamorfoses experimentadas pela forma dramática desde o final do século XIX, funda, em meados dos anos 1990, o “Grupo de pesquisa sobre a poética do drama moderno e contemporâneo”, vinculado ao Instituto de Pesquisa em Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Na última obra individual assinada pelo estudioso, inclusive, repercutem as atividades desenvolvidas pela equipe, cujo objetivo primeiro é recuperado já no título: *Poética do drama moderno – De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès* (cf. SARRAZAC, 2012a; idem, 2017).¹ Não se deve estranhar, aí, a ausência do adjetivo “contemporâneo”, em virtude da centena de anos que separa o nascimento de um e outro dramaturgo. Na realidade, o autor sustenta que a denominação “drama moderno” também se aplica ao drama contemporâneo, até mesmo àquele mais próximo de nós. No plano dramaturgico, Sarrazac pensa haver, por certo, muito menos distância entre uma peça de Sarah Kane ou Jon Fosse e uma de Strindberg do que entre o último drama romântico ou o último drama burguês e uma peça de Strindberg ou Tchekhov, não importando qual (cf. SARRAZAC, 2012a: 18; idem, 2017: XXII).

Semelhante assertiva não constitui simples provocação. Efetivamente, o pesquisador se confessa tentado a contrapor o “breve século XX”, designação proposta pelo historiador Eric Hobsbawm para cobrir os eventos da política internacional desde a Primeira Guerra Mundial até a queda do Muro de Berlim, ao “muito longo século XX” da nova forma dramática, a qual se estende dos anos 1880 até o presente (cf. SARRAZAC, 2012a: 19; idem, 2017: XXII).

¹ Quando possível, recorri aos textos do autor na versão original em francês. Neste e nos demais casos em que forem citadas obras em língua estrangeira, a tradução é de minha responsabilidade. No entanto, sempre que for de meu conhecimento alguma versão em português da mesma obra, a referência a esta será feita em seguida. Aproveito, ainda, para informar que a ortografia de todos os textos citados neste trabalho foi atualizada por mim, em conformidade com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Desde que reconhecidas como válidas por esse documento, conservaram-se as formas correntes em Portugal, mas não no Brasil.

Eis porque, embora valorize pontos de vista oferecidos por Peter SZONDI (2011) em sua seminal *Teoria do drama moderno*, Jean-Pierre Sarrazac não ratifica o princípio de “crise do drama” ali exposto. Na medida em que este pressupõe uma evolução das formas apoiada em ideias de fundo hegeliano que tornam legítimo conceber a ultrapassagem de uma forma por outra – no caso, a fagocitação do drama pela épica –, o autor francês prefere falar na instauração de um novo paradigma de drama. Logo, onde o teórico húngaro enxergava problemática discrepância entre forma e conteúdo, flagrante mesmo nas mais bem-acabadas peças de Ibsen, Sarrazac percebe os primeiros indícios daquilo que concebe como “uma forma aberta”, sistematicamente fundada sobre o divórcio entre aqueles dois elementos, abrindo espaço para uma dramaturgia que ainda hoje não cessou de “acolher a desordem” (SARRAZAC, 2012a: 13; idem, 2017: XVII).

Vê-se bem que as pesquisas encaminhadas pelo grupo que Jean-Pierre Sarrazac instituiu se posicionam na contramão de prognósticos fatalistas como os de Theodor W. ADORNO (1984), que proclamou a morte do drama, ou Hans-Thies LEHMANN (2007), a favor de um “teatro pós-dramático”. Não se trata, claro está, de ignorar o modelo “crísico” lançado por Szondi, oportuno no instante de seu aparecimento, em plenos anos 1950, mas de pôr em causa sua pertinência ainda no século XXI: “Em vez de crise – uma crise só pode ser breve e só pode conduzir a uma resolução, a morte do drama sendo efetivamente uma –, eu preferiria falar de mutação, e mesmo de mutação lenta, e de uma mudança de paradigma do drama” (SARRAZAC, 2010: online). Sugere-se, então, um modelo alternativo ao szondiano, elaborado em torno do “drama absoluto” constituído na Renascença e posto em xeque nos anos 1880. À forma que se contrapõe a esta, conceituada segundo o critério aristotélico-hegeliano do “belo animal”, em que predomina o tripé ordem-extensão-completude, o estudioso chama “drama-da-vida”; quanto àquela em vigência anteriormente, propõe nomeá-la “drama-na-vida” (a ênfase na preposição, apenas na primeira aparição dos termos, é de responsabilidade do autor):

O drama-na-vida remete a uma forma dramática fundada sobre uma grande reversão do destino – passagem da felicidade à tristeza ou ao contrário –, sobre uma grande colisão dramática, provido de “um início, meio e fim”. Enfim, sobre um desenvolvimento por vezes orgânico e lógico da ação. O drama-da-vida não se limita àquilo que Sófocles chama de “um dia fatal”, ele arruína as unidades de tempo, de lugar e mesmo de ação, e sua extensão cobre toda uma vida. Para abarcar uma existência inteira, o drama-da-vida recorre à retrospectão – até agora privilégio do épico – e a processos de montagem.

(SARRAZAC, 2010: online)

No drama-da-vida, a pulverização da fábula² e o desmantelamento do diálogo e da personagem, longe de extinguirem a ação dramática, remanejam o estatuto desta: converte-se o sujeito em objeto, de tal modo que o agente passa a ser agido; em outras palavras, a ação torna-se menos ativa do que passiva. Começa a se estabelecer, assim, o regime daquilo que Sarrazac apelida *infradramático*, no qual a atenção se concentra em eventos mínimos, insignificantes e mesmo banais (cf. SARRAZAC, 2013b: 6).³

Apenas esboçados alguns de seus traços distintivos, nota-se que a dramaturgia moderna provocou tamanho alargamento da noção de drama que praticamente se apagaram os limites entre o que se considera ou não como próprio dessa esfera. Se o fenômeno não chega a ser atípico – podemos nos reportar às práticas teatrais da Idade Média, ao drama elisabetano, à *Comedia* do Século de Ouro espanhol ou ao *Fausto* de Goethe, por exemplo –, é certo que também a reiterada opção pela forma do “poema dramático”, na virada do século XIX para o XX, ajuda a compor o quadro de experimentação característico do drama moderno de 1880 até nossos dias.⁴

Naturalmente, o Pessoa dramaturgo não podia olhar à sua volta com a mesma clareza que nós, a um século de distância. O que está em jogo neste trabalho, portanto, é menos o rastreamento de “influências” ou “precursores” do que o entendimento quanto

² Termo adotado pelo grupo de pesquisa sediado na Sorbonne Nouvelle para se referir ao *mythos* aristotélico (cf. SARRAZAC, 2012b: 79-84). A seguinte síntese do conceito é fornecida em nota de rodapé pelos tradutores da *Poética do drama moderno*, a partir de dicionário elaborado por Newton Cunha: “Enredo, história ou intriga literariamente imaginada, ou seja, a de uma sequência de eventos interligados e coerentes, reunindo assuntos e seus motivos de conflito” (idem, 2017: 8).

³ As considerações feitas pelo estudioso francês relativamente ao par “drama-na-vida”/“drama-da-vida” apresentam notável semelhança com a distinção, mais abrangente, proposta por Jacques RANCIÈRE (2009) entre dois regimes das artes: o representativo e o estético, nesta ordem. Este estudioso, no entanto, evita o termo “modernidade” para se referir ao segundo regime, por considerá-la uma “denominação confusa” e que favorece o estabelecimento de uma “linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo” (ibidem: 34). Tal como ele a concebe, “a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (ibidem: 37). Deste modo, este regime suscita “a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação [...] O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação [...] [e] revoga as escalas de grandeza da tradição representativa [...]” (ibidem: 47; 50). À parte a pertinência das colocações de Rancière, igualmente balizadoras de reflexões propostas no presente trabalho, conserva-se, aqui, o emprego da expressão “drama moderno”, não apenas por se tratar de termo consagrado no âmbito dos estudos teatrais (vide o livro de Peter Szondi), mas, sobretudo, porque Sarrazac o ressignificou, ao associá-lo à expressão “drama contemporâneo”.

⁴ A persistência, ao longo de todo o século XX, do “poema dramático”, gênero consolidado nos últimos decênios do XIX, foi analisada por Alexandra Moreira da SILVA (2007) em sua tese de doutorado, cuja primeira parte é dedicada ao exame conceitual da noção, acompanhando-se, assim, o desenvolvimento daquela forma, desde Pierre Corneille e Denis Diderot até Gertrude Stein e Peter Handke, sem ignorar a passagem desta por Robert Browning, T. S. Eliot, J. W. Goethe e, claro, Maurice Maeterlinck e Stéphane Mallarmé. Já na segunda parte, é investigada a permanência do “poema dramático” nas escritas dramáticas contemporâneas, de que dão testemunho as obras de Sarah Kane, Jean-Luc Lagarce e Howard Barker, entre outros.

à acomodação do autor d'*O marinheiro* em um horizonte de leituras mais favorável à fruição deste e de outros dramas estáticos que nos legou, em lugar de simplesmente qualificá-los como “imperfeitos”, “falhados” ou “pouco teatrais”, entre outros juízos desabonadores que tornam difícil lê-los de modo proveitoso (trata-se, então, de procurar alternativas ao modo depreciativo como alguns críticos teatrais portugueses, a exemplo de vários estudiosos da obra pessoana, abordaram a faceta dramática em sentido estrito do autor).⁵ Por outro lado, tampouco é o caso de propor uma reavaliação da dramaturgia pessoana com o intuito de salientar nela um vigor injustamente ignorado pela maior parte dos críticos que dela se ocuparam até o presente. Esclareçamos esta última afirmação.

Ainda que *O marinheiro* de fato apresente elementos passíveis de atestar a relevância do texto no âmbito da dramaturgia ocidental, não se tire daí a conclusão de que Pessoa, enquanto autor dramático, está apto a se estabelecer no mesmo patamar de um Ibsen ou de um Pirandello (muito menos no de um Shakespeare, com o qual tantas vezes buscou se medir – ainda que não tenha buscado essa comparação como dramaturgo no sentido convencional do termo; cf. GRAY DE CASTRO, 2017). Os autores mencionados concluíram muito mais do que uma única peça teatral de valor, ao contrário do português. Mesmo que também alguns de seus textos inconclusos sejam dignos de ter sua qualidade reconhecida, permanece a questão: por que consagrar um trabalho de fôlego a essa parcela menos valorizada da obra?

Uma vez considerado o largo espectro que a noção de “drama” alcança no conjunto de sua produção, analisar a prática de Fernando Pessoa como dramaturgo não consiste em tarefa simples, na medida em que o escritor intuía a necessidade de encontrar meios menos tradicionais de realização da forma dramática. É provável que tal empreitada se tenha consolidado com a proposição de um “teatro estático” (o *Fausto* pessoano remonta a 1908 e, tendo sido gestado até o fim da vida do autor, corresponde a outro impulso criativo, motivo pelo qual não será discutido neste trabalho), projeto que logo cede espaço a outro, mais ambicioso: Pessoa avista não no gênero dramático, mas no poético, o suporte ideal para a disseminação de seus dramas. Assim é que, tendo encontrado nos heterônimos o modelo mais adequado para o desenvolvimento de seus anseios dramáticos, o autor se valeu do camaleonismo que, décadas adiante, Jean-Pierre Sarrazac associaria a um dos conceitos fundamentais de sua poética do drama moderno:

⁵ Permito-me remeter o leitor interessado no desenvolvimento dessa discussão a PENTEADO (2017).

“Essa impersonagem”, eis o conceito, “dotada de mil qualidades mas de nenhuma unidade nem substância identitária” e, portanto, “condenada a esse nomadismo e a esse camaleonismo [...] que a obriga a representar todos os papéis, que não lhe permite esquivar-se a nenhum” (SARRAZAC, 2011: 89).⁶

A investigação dos aspectos teatrais da heteronímia pessoana já foi realizada por vários pesquisadores, dentre os quais ainda hoje se destacam José Augusto SEABRA (1974) e Teresa Rita LOPES (1985). Quanto a *O marinheiro* e demais “dramas estáticos”, são raras as análises que se proponham a lê-los para além do simbolismo de inspiração maeterlinckiana,⁷ o que não deixa de surpreender se pensarmos que, não obstante se deva ao dramaturgo belga, a ideia de um “teatro estático” ultrapassa a obra deste autor.

Embrionário nos *tableaux* (quadros) ambicionados por Diderot em meados do século XVIII, o estatismo, ao propor a substituição da categoria de ação pela de situação e se fundamentar na tensão entre inatividade física e mobilidade psíquica das personagens, abre caminho para possibilidades de exploração da escrita dramática que se estendem do *John Gabriel Borkman* (1896), de Henrik Ibsen – cujo casal protagonista emparedado em pavimentos distintos de uma casa já prefigura aqueles reunidos para um jantar n’*A sonata dos espectros* (1907), de August Strindberg –, até a propensão à imobilidade que caracteriza *Esperando Godot* (1952) e *Fim de partida* (1957), de Samuel Beckett, ou ainda, de modo mais metafórico, o *Hamlet-máquina* (1977), de Heiner Müller (cf. Kuntz e Losco, in SARRAZAC, 2012b: 184-185).

Nota-se que a tendência estática distingue uma família de textos que não se limita ao horizonte finissecular. Assim, embora tenha se inspirado em Maeterlinck ao imaginar a modalidade teatral inaugurada por *O marinheiro*, o que Pessoa fez – sem talvez disso ter consciência – foi se inserir em uma tradição mais ampla do drama moderno, o que favorece abordagens alternativas de seus “dramas estáticos” àquelas centradas no diálogo com a estética simbolista, algo já exaustivamente estudado.

Nesse sentido, este trabalho se beneficia das formulações teóricas e críticas de Jean-Pierre Sarrazac e dos demais pesquisadores associados ao grupo de pesquisa por

⁶ O impacto, na constituição da heteronímia pessoana, da noção de camaleonismo tal como formulada pelo poeta inglês John Keats já mereceu a atenção de Mariana GRAY de CASTRO (2015). Por sua vez, Caio GAGLIARDI (2019) retomou a expressão de Keats e sua relação com a poética pessoana à luz do filme *Zelig* (1983), de Woody Allen, e de outras referências, como Calvino e Pirandello.

⁷ Cumpre realçar, nessa direção, duas propostas de leitura bem distintas entre si, ambas bastante originais, embora um tanto curtas: a de Alfredo Pedro GUIADO (1954) e a de Antonio TABUCCHI (1984). Outras abordagens alternativas à recorrente aproximação d’*O marinheiro* com o drama simbolista serão referidas no decorrer deste trabalho.

ele fundado na Sorbonne Nouvelle, conforme já ficou evidenciado. A variedade de pontos de vista que a elaboração de uma “poética do drama moderno e contemporâneo” proporciona é o que estabelece o norte da presente investigação: ao contrário de se promover ora esse, ora aquele autor (neste caso, Fernando Pessoa) em detrimento do restante da comunidade de dramaturgos, cujas obras não param de dialogar entre si, o que aqui se pretende é contribuir para possibilidades mais fecundas de compreensão do drama estático pessoano, buscando aprofundar o diálogo que esta parcela de sua obra suscita com outros representantes da moderna dramaturgia do Ocidente.⁸ Trata-se, em síntese, de propor a revisão crítico-teórica daqueles “dramas estáticos” por meio de sua aproximação com a múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo, tal como é conceituada pelo grupo de pesquisa instituído por Sarrazac.

⁸ É oportuno salientar que o próprio estudioso francês faz uma única menção a Pessoa em sua *Poética do drama moderno*, no instante em que refere o nome do autor português junto ao de Mallarmé, Maeterlinck, William Butler Yeats e Ramón María del Valle-Incán, representantes das “dramaturgias poéticas” emergentes na virada para o século XX (cf. SARRAZAC, 2012a: 304; idem, 2017: 251).

I. O lugar do drama estático: deteatrização, antiteatralidade e desdramatização

Acho basicamente que a literatura existe para opor resistência ao teatro. Só quando um texto não pode ser representado, da forma como o teatro existe, é que ele é produtivo para o teatro, ou interessante.

Heiner Müller
(*apud* RÖHL, 1997: 55)

Não é aleatória a escolha da passagem acima para figurar como epígrafe do capítulo inicial deste trabalho, consagrado ao estudo do drama estático pessoano. Dada a posição de destaque conferida a essas palavras, é natural que o leitor espere encontrar nelas alguma sugestão a propósito da perspectiva a ser adotada aqui, ao se discutir o lugar da modalidade dramática imaginada por Fernando Pessoa, cujos pressupostos não se ajustam àqueles comumente aceitos, ao longo de séculos, como constituintes da linguagem teatral. Nesse sentido, o autor d’*O marinheiro*, a quem tantos críticos já recusaram o rótulo de “dramaturgo”, não apenas se encontra alinhado a determinadas tentativas de refundação do teatro em Portugal, empreendidas por alguns de seus compatriotas desde o fim do século XIX até as primeiras décadas do XX,¹ mas também prenuncia a prática dramaturgical de outros escritores europeus, que, atuantes a partir do final dos anos 1950, contribuíram de modo decisivo para ampliar os horizontes da forma dramática no Ocidente. E em tal medida se deu esse alargamento que Müller chegou mesmo a proferir a seguinte sentença, escolhida por Jean-Pierre Sarrazac como mote de sua *Poética do drama moderno e contemporâneo*: “Um drama é o que eu chamo de drama” (*apud* SARRAZAC, 2012a: 9; *idem*, 2017: XIII).²

A referência ao nome do dramaturgo alemão se justifica, ainda, em vista de Fernando MATOS OLIVEIRA (2018) ter aludido à obra do autor de *Descrição de uma imagem* (1984) – ou “quadro”, segundo a tradução de João Barrento para *Bildbeschreibung* (cf. MÜLLER, 2015) –, ao resenhar a edição crítica do *Teatro estático* de Pessoa (cf. TE). Em seu artigo, o professor da Universidade de Coimbra observa, com justeza, que os textos ali reunidos permitem “consolidar e inscrever no tecido cultural

¹ Cf. capítulo IV, “A deteatrização em Portugal: perspectivas de renovação”, p. 186-336.

² Para o leitor brasileiro, a frase de Heiner Müller talvez remeta à célebre definição do gênero contístico proposta, em 1938, por Mário de Andrade: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (cf. Marina Damasceno de Sá, 2013: 49-53).

português a dinâmica de futuro” reconhecível na dramaturgia pessoana, que, por ser orientada “para além da ação e da causalidade aristotélicas”, igualmente se mostra apta a acolher “os processos de manipulação (paragem, interrupção, abrandamento) do tempo e da ação, que são centrais em modos contemporâneos de escrita e criação teatral” (ibidem: 287). Em outras palavras, a reunião daqueles textos representa não somente uma oportunidade para que se reavalie o lugar do teatro no conjunto da obra de Pessoa, mas, sobretudo, para que também se repense o lugar de tais dramas estáticos no contexto mais amplo da moderna dramaturgia ocidental, de que determinadas ramificações são familiares àqueles escritos.³

Sedimentou-se, com o passar dos anos, o discernimento de que o drama estático pessoano corresponderia a realização anacrônica, visto que *O marinheiro*, estampado no primeiro número da revista *Orpheu* (reconhecida como marco introdutório do Modernismo em Portugal), estaria ainda exclusivamente circunscrito à matriz simbolista do teatro oitocentista. Se não foi o único nem o primeiro a emitir juízos desse tipo, o respeitável crítico e dramaturgo Luiz Francisco Rebello foi, dentre os que se detiveram sobre as peças de Pessoa – seja com relação àqueles que as estudaram no âmbito do conjunto da obra do autor, seja com relação àqueles que o fizeram no contexto do teatro português –, foi ele, enfim, quem possivelmente mais vezes reiterou tal ponto de vista, em diversas passagens de sua vasta e consistente contribuição para que se consolidassem os estudos teatrais em seus país, tanto na qualidade de ensaísta quanto na de editor de coletâneas de textos dramáticos.

Em uma dessas oportunidades, ao se debruçar sobre as repercussões da “aventura simbolista” em Portugal, o crítico sentencia que *O marinheiro* “inutilmente prolonga a fórmula maeterlinckiana e mal deixa adivinhar a perturbante originalidade do grande poeta que viria a ser” (REBELLO, 1964: 113). Prolongamento inútil, talvez, porque já as peças em que Pessoa fora buscar inspiração – *A intrusa* (1890) e *Os cegos* (1890) –,

³ Listam-se, a seguir, alguns eventos e publicações que dão notícia do recente esforço para trazer à luz o teatro de Pessoa, tanto no que se refere a novas edições em livro de suas peças (por ora, restritas ao *Teatro estático* e ao *Fausto*), quanto no que diz respeito à discussão desses textos. Sob tal perspectiva, é digno de nota o trabalho desempenhado por um grupo de pesquisadores vinculados ao Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, que, desde 2018, vem realizando anualmente debates públicos em torno dos escritos teatrais de Pessoa. Assim, em junho daquele ano foi ali realizado o colóquio *O teatro de Fernando Pessoa: prosa, verso e hipertexto* (reuniram-se os textos apresentados na ocasião em “Um novo ato no teatro pessoano”, dossiê que figura no número 14 da revista *Pessoa Plural*). Já em maio de 2019, teve lugar, na mesma universidade, o colóquio *O teatro de Pessoa: Trilogia dos Gigantes*. Por fim, ali se realizou, em novembro de 2020, o colóquio “O Fausto de Pessoa e outros”. Em abril de 2021, foi veiculado, ainda, o dossiê “Fernando Pessoa e as artes performativas”, sob coordenação de Filipa Freitas e Jerónimo Pizarro, no número 5 da revista *Sinais de Cena*, série II.

conformariam, de acordo com ele, “um antiteatro, porque lhe[s] faltam (ou são dificilmente reconhecíveis) todos os elementos tradicionais: caracterização das personagens, conflitos, progressão dramática, diálogo” (ibidem: 101). A seguir, o autor sintetiza, com notável precisão, alguns dos principais atributos daqueles textos. Desse modo, ele realça o estatuto fantasmagórico dos actantes, reduzidos a “personagens que não são de carne e osso, mas apenas sombras, criaturas invertebradas e evanescentes”(ibidem), à maneira de seres que perambulassem no interior de um sonho – qualidades igualmente aplicáveis às de Pessoa⁴ –; pontua que as falas e gestos das figuras em cena são sempre “irrelevante[s] e de menor significado” em comparação com “aquilo que calam ou não chegam a fazer” (ibidem); observa que tais personagens, uma vez enredadas por uma presença invisível que “para elas se identifica com a morte”, aceitam seu destino fatal “sem discutir nem lutar” (ibidem); finalmente, diante da tendência desses dramas à introspecção, constata que “nem de alma para alma se chega a estabelecer diálogo” (ibidem), visto que cada uma das personagens “se interroga, geme e sofre sozinha – até que a morte definitivamente a isola das restantes” (ibidem). Trata-se, em outras palavras, de dramas em que há o predomínio da forma monológica, tal como ocorre no drama estático pessoano.⁵

Não obstante a pertinência das considerações feitas por Luiz Francisco Rebello, estas assumem uma incômoda carga reprobatória, resultante da conotação negativa da expressão “antiteatro” naquele contexto. Assim sendo, cabe questionar: se os primeiros dramas de Maeterlinck são “antiteatrais”, que ideia de “teatro” subjaz a tais ponderações? Deixemos que o próprio estudioso comece a responder a esse questionamento:

Não será errôneo afirmar que o contributo mais positivo e relevante do simbolismo para a arte dramática deve procurar-se, não no que à literatura propriamente dita se refere [...] mas sim na proposição de uma teoria do espetáculo, considerado na sua específica autonomia [...] a arte do teatro se não esgota no texto da peça e na sua representação pelos atores. Texto e interpretação são apenas partes de um todo, contido em potência naquele e ajudado a revelar por esta. Mas a sua plena revelação só através do espetáculo poderá obter-se [...].

(ibidem: 116-117)

Mais adiante, Rebello torna ainda mais transparente o seu ponto de vista:

⁴ Cf. capítulo II, seção 4, “O problema da fantasmagoria”, p. 75-85.

⁵ Cf. capítulo II, seção 3, “A orquestração das vozes (monólogo dialogado, polílogo, monodrama)”, p. 56-75.

Os simbolistas julgaram haver restituído ao teatro a poesia, de que o naturalismo (forma espúria do realismo) o havia despojado. Na realidade, limitaram-se a reconduzi-lo à literatura – uma literatura nem sempre do melhor estilo e raramente adequada às exigências próprias da arte dramática. O discurso balbuciante de *Pelléas e Mélisande* é hoje difícil de aceitar sem a música sublime de Debussy, e a retórica desgrenhada de D’Annunzio faz-nos geralmente sorrir. As alegorias simbolistas de Andreyev requerem uma encenação excepcional e o emprego de todos os recursos da luminotécnica para que um público atual as possa admitir. E ao teatro de António Patrício ou de Alexander Block convêm mais as páginas do livro do que as tábuas do palco.

(ibidem: 180)

As passagens acima evidenciam a raiz da indisposição, pelo estudioso, em reconhecer a *teatralidade* da dramaturgia simbolista do período finissecular (não nos preocupemos, por enquanto, em delimitar conceitualmente o vocábulo em destaque, ao qual retornaremos mais adiante, ainda neste capítulo). Sua concepção de drama, claro está, radica na pressuposição de que o texto dramático deve ser assimilado como depositário de uma representação cênica em potencial. Dito de outro modo, o texto permanecerá incompleto enquanto não se efetivar na cena o espetáculo que carrega em estado latente. Esse pressuposto – expresso ora de forma explícita, ora de modo velado, – é o que baliza todas as reflexões teóricas de Luiz Francisco Rebello em torno do teatro: “[...] um drama [...] não será mais do que um projeto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espetáculo”, elucida o crítico em outro de seus livros, antes de defender que o palco corresponde ao espaço mais apropriado para que se avaliem as “virtualidades dramatúrgicas” de qualquer peça teatral (REBELLO, 1979: 75).

Segundo o entendimento de Rebello, portanto, a encenação configura requisito imprescindível para que o texto dramático possa se constituir enquanto objeto pleno de sentido e significado. No entanto, uma vez analisada com mais cuidado, constata-se que tal concepção, embora formulada em termos de “transformação qualitativa” – o que, por hipótese, privilegiaria o espetáculo –, ainda é regida por princípios textocentristas, na medida em que se concebe a montagem, fundamentalmente, como concretização tridimensional de uma obra dramática anterior ao palco. Além disso, submete a montagem a uma situação de dependência, pois a abordagem de uma peça que projetar nesta apenas uma exibição cênica do texto nos conservará agrilhoados ao componente verbal, como se o drama tivesse um sentido ou forma de encenação privilegiada, passível de ser revelado pelo encenador, que, diante do texto, assumiria menos o papel de criador autônomo do que o de hermeneuta ou exegeta. Assim sendo, o espetáculo, sob tal perspectiva, é concebido como prolongamento da literatura, e não como

modalidade artística autossuficiente (emancipação vigorosamente defendida, como se sabe, por Edward Gordon Craig no início do século XX e de quem as ideias sobre o teatro viriam a ser reconhecidas por Luiz Francisco Rebello como parte do aludido “contributo mais positivo e relevante do simbolismo para a arte dramática”).⁶

Naturalmente, este breve capítulo introdutório não ambiciona retomar o antigo debate acerca dos vínculos entre teatro e literatura, texto e palco (ao menos não para além do requerido pelos objetivos da reflexão aqui proposta). Isso porque essa discussão já conheceu diversos extremos, seja a favor da arte da palavra (ocasiões em que se concebeu o teatro, acima de tudo, como veículo da literatura dramática), seja a favor da arte do espetáculo (ocasiões em que se julgou a palavra como um elemento menor, até mesmo dispensável, da encenação teatral). Ao longo das últimas décadas, porém, variadas contribuições teóricas e críticas, tais como aquelas semeadas pelos investigadores do “Grupo de pesquisa sobre a poética do drama moderno e contemporâneo”, fundado por Jean-Pierre Sarrazac, têm destacado a conveniência de se conceber a análise do texto e da representação cênica como procedimentos diferentes, embora inter-relacionáveis, em vista do que cumpre recusar a “ilusão mecanicista de uma simples complementariedade” do primeiro pela segunda: “Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. [...] suas relações, os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes” (RYNGAERT, 1995: 20).

Em conferência proferida poucos anos atrás na Universidade Estadual de Campinas e em seguida na Universidade de São Paulo, um daqueles investigadores, Joseph DANAN (2017), propôs-se a traçar uma breve genealogia da cisão entre o texto e a cena, salientando, sem ignorar os escritos de Bernard Dort, que esses elementos conviveram de forma harmoniosa em diferentes épocas (como a Antiguidade Clássica ou a Era Elisabetana, por exemplo), durante as quais se fabricou um regime teatral específico e por cuja força se estabelecia o que cabia ou não ser representado no palco (daí a necessidade de se historicizar a discussão a respeito do que vem a constituir a natureza do fenômeno teatral, de que deriva a própria noção de teatralidade, tão movediça quanto volátil). Em determinados momentos – um dos quais provavelmente interessou a Pessoa, segundo veremos no fim deste capítulo –, quando se quebraram os

⁶ Determinados aspectos das ideias de Craig, à luz das quais se pode ler o drama estático pessoano, serão objeto de comentário na parcela final deste trabalho. Cf. capítulo V, seção 4, “Gordon Craig e Fernando Pessoa: sintonia e diferença”, p. 360-377.

termos desse arranjo, peças escritas em desacordo com os códigos cênicos então vigentes foram tachadas de “irrepresentáveis” ou “pouco teatrais”. Todavia, com o advento do princípio de *mise-en-scène*, que teve por consequência não apenas a reivindicação de autonomia, mas, sobretudo, de soberania do teatro com relação à literatura, tornou-se desnecessário, para o autor dramático, respeitar quaisquer modelos pré-estabelecidos ao redigir uma peça teatral. E mais: essa tarefa se tornou praticamente ociosa, o que, no decorrer do século XX, levou tanto à disseminação de textos teatrais que em nada respeitam os protocolos históricos do gênero – tem-se uma ilustração disso na anteriormente referida *Descrição de uma imagem*, de Müller, texto em prosa que, a princípio, não fora concebido para o teatro por seu autor –, quanto à proliferação de montagens cujo substrato textual não advém de obras dramáticas – prática sintetizada na célebre máxima de Antoine Vitez, artista da cena nascido em 1930 e falecido em 1990, segundo quem seria possível “fazer teatro de tudo” (cf. DANAN, 2017: 12).

A prosseguir por esse caminho, já começaríamos não somente a nos afastar do período em que atuou Fernando Pessoa, mas também – e o que é mais importante – do que ele mesmo realizou enquanto dramaturgo. De fato, se é sem dúvida pertinente, por um lado, enxergar nos seus dramas estáticos um “capital de modernidade que integra a genealogia da contemporaneidade” (MATOS OLIVEIRA, 2018: 288) – afirmação que, no conjunto da obra pessoana, igualmente faz sentido à luz do *Livro do desassossego* –, convém reconhecer, por outro lado, que a maior parte daqueles textos, ressalvado seu caráter fragmentário, não impõe dificuldades à cena de maneira programática (e isso apesar de, em alguma medida, oferecerem resistência a ela). Sob tal ponto de vista, portanto, os dramas pessoanos se distinguem daqueles compostos por Müller. Ainda assim, a prática dramatúrgica desses dois autores converge no seguinte ponto: arriscando-se na escrita de textos dramáticos que não se ajustam às principais convenções do gênero, ambos propõem um revigoramento da arte teatral que, para além de incitar a reinvenção desta modalidade artística – “Dir-se-á que isto não é teatro”, prevê o autor português ao lançar as bases de seu teatro estático por volta de 1914 (TE: 276) –, é também responsável por resguardar aqueles textos de juízos desabonadores como os de Luiz Francisco Rebello. Isso em razão de, uma vez realçada a exigência de “uma encenação excepcional e o emprego de todos os recursos da luminotécnica” (REBELLO, 1964: 180) para que o público de meados do século XX admitisse a atualidade dos textos do dramaturgo russo Leonid Andréiev, escritos cerca de cinquenta anos antes, o conceituado crítico português involuntariamente testemunhar a natureza

premonitória daqueles dramas, que reclamavam uma teatralidade distinta daquela vigente à época em que foram escritos. Nesse sentido, cabe enfatizar, ainda, o acerto dos questionamentos levantados na conferência referida há pouco: “quais textos para qual cena? Qual cena para quais textos?” (DANAN, 2017: 12).

Está claro, portanto, que a expressão “antiteatro” diz respeito não propriamente à mera rejeição ou mesmo ao aniquilamento da arte teatral, e sim à reformulação desta. Ilustram-no, no âmbito português, os escritos para teatro de António Patrício, que, nascido dez anos antes de Pessoa, compôs um conjunto de textos dramáticos que, aproximadamente na mesma época em que *O marinheiro* veio a público na revista *Orpheu*, tanto carregavam traços provenientes da estética simbolista quanto incorporavam elementos em sintonia com os modernismos ascendentes na Europa, tal como bem assinalou Armando Nascimento Rosa:

O teatro simbolista é, em muitos aspectos, [...] um *antiteatro*, por desejar escrever para o palco mas, ao mesmo tempo, exigir que o palco e o comportamento da audiência sejam outros que não os convencionais, para poderem receber esses espetáculos revestidos de uma singular e solene ritualidade. [...] A idealidade da cena que os textos simbolistas requerem, por muito irrealizável que se arrogue, é um desafio implosivo de renúncia a um teatro ilusionista de primária mimese, desafio este provocado pela dilatação lírica da linguagem e da imaginação espacial nas ambiências sonoras conjuradas. Inaugura e aponta o sentido às múltiplas liberdades experimentais dos modernismos, que lhe tomam o espírito voluntarista, reformulando-lhe a linguagem.

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 97; grifo do autor)⁷

Ao longo da segunda metade deste trabalho, teremos a oportunidade de atestar a conveniência de se ajustarem tais pressupostos à leitura do drama estático pessoano, no âmbito de uma abordagem comparatista deste com os textos teatrais de Patrício.⁸ Por ora, cumpre apenas enfatizar que, em meio ao fervilhante caldeirão de propostas artísticas renovadoras que tomaram de assalto a cultura europeia na virada do século XIX para o XX, época em que se travaram diversas batalhas a favor de novos modelos miméticos, tão importante quanto modalizar a dicotomia entre os princípios simbolistas

⁷ Saliente-se, ainda, a observação feita pelo estudioso logo na sequência, ao assinalar que a crítica anglo-saxônica e a francesa, em vista da “distinção tantas vezes arbitraria” entre os “rios do simbolismo e do modernismo [...] tende hoje simplesmente a uma inclusão do simbolismo no conjunto dos *ismos modernistas*” (ibidem; grifos do autor). Especificamente em relação aos primeiros dramas de Maeterlinck, por exemplo, vejam-se as seguintes considerações feitas por outro estudioso: “[...] embora mais conhecido por *Pélléas e Melisande*, são seus dramas em um ato – *Interior*, *Os cegos* e *A intrusa* – aqueles que se nos afiguram, atualmente, como seminais peças de teatro modernistas” (Patrick McGuinness, “Mallarmé, Maeterlinck and the Symbolist *Via Negativa* of Theatre”, in ACKERMAN e PUCHNER, 2007: 157).

⁸ Cf. capítulo IV, subcapítulo 1, seção 1.4, “A personagem sublime no teatro de António Patrício”, p. 215-247.

e aqueles apregoados pelos diversos modernismos é não se deixar iludir pelo embate, transcorrido no período finissecular, entre os adeptos do Simbolismo e os do Naturalismo, daí concluindo se tratar de correntes artísticas inconciliáveis (nos capítulos posteriores, veremos que, a despeito das marcantes diferenças entre elas, trata-se de estéticas congêneres, do que dá notícia, por exemplo, a encenação d'*A ascensão de Joaninha*, de Gerhart Hauptmann, por André Antoine em seu Théâtre-Libre, já no ano de 1894).

Naquele contexto efervescente, não eram apenas os simbolistas, por certo, que reivindicavam o reconhecimento público da modernidade de suas criações, tidas por eles como experimentais, segundo evidencia o excerto abaixo, extraído do prefácio que Émile Zola apôs à adaptação para teatro – feita por ele mesmo, em 1873 – de seu romance *Thérèse Raquin*, publicado cinco anos antes:

O drama agoniza, a menos que uma nova seiva o rejuvenesça: é hoje um cadáver que exige sangue novo. [...] o drama histórico está a morrer de morte natural, vítima dos seus próprios exageros, mentiras e vulgaridades. [...] E o melodrama, essa vergôntea burguesa do drama romântico, está ainda mais morto no coração do público do que o seu antecessor. [...] As grandes obras de 1830 continuarão sendo obras de combate [...] a que se deve a demolição das velhas estruturas clássicas. Mas agora que estas foram derrubadas, as capas e as espadas tornaram-se inúteis. [...] Não deverá haver mais quaisquer escolas, fórmulas ou modelos, seja de que espécie forem; há apenas a vida, a própria vida, campo imenso onde cada um poderá estudar e criar à sua maneira. [...] O teatro morrerá se não se tornar moderno e realista.

(Zola, in REBELLO, 1964: 45-46)

De resto, são curiosas as similaridades entre certos pressupostos de Zola no excerto acima e os de Maeterlinck no célebre ensaio sobre “O trágico cotidiano” (1896), em que advogava a necessidade de “fazer ver o que há de espantoso no simples fato de viver” (MAETERLINCK, 1902: 180), acusando ser anacrônico o teatro de então, ainda afeito, segundo assegurava, às convenções românticas: “[...] a maior parte de nossas vidas se passa longe do sangue, dos gritos e das espadas, e as lágrimas dos homens se tornaram silenciosas, invisíveis e quase espirituais...” (ibidem: 185). Desta forma, o teatro imaginado pelo autor belga almejava colocar em cena a vida em si mesma – isto é, em seus aspectos mais banais e cotidianos –, virando as costas, tanto quanto o naturalista, às reviravoltas típicas da dramaturgia histórica de estirpe romântica ou mesmo do melodrama de feições burguesas. Apesar dessa semelhança, tal concepção de teatro pretendia se contrapor também aos dramas naturalistas, por julgá-los desprovidos

de espiritualidade em seu intento de transpor para o palco “apenas a vida, a própria vida”.⁹

Isso posto, convém esclarecer desde já que as várias ressalvas a serem feitas à estética naturalista no decorrer deste trabalho espelham não um juízo de valor, desconsiderando-se o ímpeto reformista dos dramas compostos à luz dela, mas sim a própria perspectiva adotada pela dramaturgia de matriz maeterlinckiana, que, em seu intuito de desvelar instâncias mais elevadas da existência no seio dos acontecimentos mais corriqueiros, mobilizou recursos teatrais que frequentemente colidiam com os princípios ilusionistas do teatro defendido por Zola e seus correligionários. Refletem, ainda, o descompasso do teatro em Portugal relativamente àquele praticado em outros países da Europa nas primeiras décadas do século XX, visto que, naquele país, o naturalismo oitocentista não somente sobreviveu aos abalos provocados pela Grande Guerra de 1914-1918, como também perdurou até o fim da Segunda Guerra Mundial.¹⁰

Sabe-se que a almejada espiritualização do teatro pelos adeptos do Simbolismo constituiu fator determinante para que eles favorecessem menos o palco do que o livro. Enunciadas naquele contexto de repúdio ao espetáculo teatral, tornaram-se bastante conhecidas as palavras de Maeterlinck no artigo “Conversa fiada: o teatro” (1890), em que alertou para o perigo de “grandes poemas da humanidade” como *Hamlet*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth* e *Antonio e Cleópatra* serem transpostos para a cena, onde as personagens shakespearianas perderiam força em virtude da presença física do ator, esse “usurpador de nossos sonhos” (MAETERLINCK, 2013: 89).¹¹ Iguualmente célebres são as declarações de MALLARMÉ (2010: 65), segundo quem o texto impresso seria suficiente “para evocar qualquer peça”, em particular as de Shakespeare, que, por estarem talhadas “segundo o único teatro de nosso espírito” (ibidem: 33), tanto poderiam se ajustar a uma

⁹ A utopia naturalista, que, ao ser transposta para os palcos, procurava persuadir o público de que era possível se apagarem as fronteiras entre teatro e vida por meio de uma representação transparente (ou “científica”, conforme queria Zola), é destrinchada de maneira exemplar no seguinte artigo: Kirk Williams, “Anti-theatricality and the limits of Naturalism”, in ACKERMAN e PUCHNER, 2007: 95-111.

¹⁰ Vejam-se algumas ponderações de Luiz Francisco Rebello a esse respeito: “O receituário naturalista dos fins do século XIX, que dramaturgos menores prolongaram neste [no século XX], revelava-se agora nitidamente inadequado a satisfazer as necessidades do mundo saído da guerra. [...] Em Portugal, à parte uma ou outra exceção [...] toda essa geração intensa, que lá fora teve em Pirandello, em O’Neill, nos expressionistas alemães, os frutos mais significativos, praticamente não terminou. A sobrevivência de um compromisso naturalista (que só depois da segunda guerra mundial começaria a perder terreno entre nós) opôs uma barreira, que raros lograram transpor, à eclosão de uma dramaturgia de expressão caracterizadamente moderna” (REBELLO, [1961]: LVI-LVII)

¹¹ A primeira publicação do texto, sob o título “Menus propos: Le Théâtre”, se deu no n.º IX da revista *La Jeune Belgique*, em setembro de 1890. No entanto, sua versão preliminar, presente em um dos diários mantidos pelo escritor, intitulava-se “Um Théâtre d’Androïdes” (cf. RYKNER, 2004: 321).

representação cênica quanto dispensá-la, “com indiferença” (ibidem). Embora já então a atitude simbolista a favor da leitura em detrimento da montagem não se restringisse aos partidários daquela corrente,¹² foram eles os responsáveis por cristalizar a proposta de um teatro concebido segundo o que Bertrand MARCHAL (2005: 75) viria a nomear “uma lógica de deteatrização, ou de poetização” do drama. Coincidentemente, trata-se de vocábulo análogo ao empregado quase um século antes por Pessoa, ao aludir, no âmbito de carta expedida a Jaime Cortesão em 22 de janeiro de 1913, às “várias edições do *Hamlet*”, chamando a atenção de seu interlocutor para as sucessivas intervenções a que ao longo dos anos o texto esteve submetido, as quais, “claramente estudadas e cautas, [...] ao mesmo tempo que mais e mais deteatrizam a obra, mais a tornam *ligada*, e *una*.” (CORR I: 76-77; grifos do autor).

Até o presente, não se tem notícia de outra ocasião em que o escritor terá recorrido a esse termo, que parece prefigurar os fundamentos de seu “teatro estático”, a ser instituído e delineado por volta do ano seguinte. Por esse ângulo, é revelador que, no contexto de uma carta em que se dirige a um escritor apenas quatro anos mais velho (dirigente da revista *A águia*, órgão da Renascença Portuguesa em que o futuro autor de *Mensagem* se apresentara ao público, em 1912, não como poeta, mas como ensaísta), é revelador, afinal, que Fernando Pessoa, nessa carta, se proponha a tecer considerações sobre a atividade poética que articulem os conceitos de “estatismo” e “dinamismo”, ambos centrais para a constituição da peça *O marinheiro*, àquela altura ainda por escrever.¹³ Não por acaso, aliás, em apontamento redigido por volta de 1914-1915, o autor retoma tais conceitos: “O drama tem 3 formas possíveis – a dinâmica, a estática, e a que é uma síntese destas duas” (TE: 276).¹⁴ Se a primeira delas corresponde,

¹² Exemplificam-no as considerações do crítico teatral Bernard-Kakler sobre uma encenação d’*A trágica história do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, em 1892: “Uma tal obra, atualmente, produz muito mais efeito na leitura que na representação; e esta é igualmente nossa opinião quanto aos dramas de Shakespeare” (apud LOPES, 1985: 5). Mais à frente, o crítico ainda acrescenta que a desvantagem de acompanhar *Macbeth* em cena é que as personagens se restringem às proporções que lhes são dadas pelos atores (cf. ibidem). Vejam-se, ainda, as ponderações do crítico Louis Becq de Foquières em seu livro *A arte da encenação – ensaio de estética teatral* (1884), favorável à soberania da “encenação mental” em comparação com a materialidade da cena (cf. LOSCO-LENA, 2010: 24).

¹³ Na carta, Pessoa elogia vivamente dois conjuntos de poemas publicados em separata por seu interlocutor, qualificando-o como um poeta capaz de articular o “sentimento do Exterior” e o “sentimento do espírito”, ambos “estáticos” por natureza e que, por isso mesmo, exigem que o escritor animado por um “impulso construtivo puro” esteja atento ao “dinamismo” inerente à atividade poética mais elevada, forçosamente baseada na “construtividade” (CORR I: 75-76; grifos do autor).

¹⁴ Saliente-se que o autor hesita entre os termos “drama” e “teatro” (cf. fac-símile do manuscrito em TE: 280). Retornaremos a este ponto quando nos detivermos sobre a correlação entre inércia e movimento no drama estático pessoano. Cf. capítulo II, seção 2, “O princípio de imobilidade e suas nuances”, p. 46-56.

basicamente, ao “teatro usual, de qualquer espécie que seja, o teatro representável” (TE: 277) e a segunda delas é ilustrada pelo texto que veio a público no primeiro número de *Orpheu*, não deixa de ser elucidativo, à luz da carta referida acima, que a terceira espécie equivalha justamente ao teatro shakespeariano: “O teatro de Shakespeare é estático-dinâmico. O exemplo maior deste teatro é o *Hamlet*” (TE: 278).

Percebe-se que o verbo “deteatrizar”, de que deriva o substantivo “deteatrização”, pode ser convenientemente associado ao princípio de “antiteatralidade” a que se vinha aludindo até aqui. Uma vez mais, no entanto, se impõe a pergunta: o que significa, de fato, tornar um texto dramático menos teatral?

Em datiloscrito de datação imprecisa, cujo texto foi dado a conhecer por Eduardo Freitas da Costa nos anos 1950 e que não consta em edições mais recentes,¹⁵ Pessoa, que no comentário referido há pouco qualificara o drama (ou o teatro) como “a forma totalmente sintética da arte literária” (TE: 276), sujeita a peça teatral à forma romanesca: “A literatura dramática é uma subespécie de literatura narrativa [...] *Um drama não é mais que um romance na sua forma máxima de síntese possível*” (PD: 29; grifo meu). Inicialmente, o seguimento do excerto parece apenas ratificar a lógica textocentrista intrínseca àquele comentário, segundo o qual o espetáculo consiste em suplemento da literatura: “É por atingir esta objetividade máxima que ele [o drama] pode receber a aparência de vida, isto é, que ele pode ser simulado num palco por pessoas a que se chama atores” (ibidem). No entanto, a sentença destacada acima permite especular, ainda, se Pessoa, naquela nota, não terá ido um pouco mais longe, antecipando-se em algumas décadas à hipótese basilar da *Teoria do drama moderno*, publicada por Peter Szondi em 1956 (ainda que não tenha lhe dado desenvolvimento teórico, claro está).

Como se sabe, a obra de Szondi se notabiliza por haver rastreado os componentes narrativos que, ao se introduzirem no tecido dramaturgico, teriam provocado a emergência do que ali se designa como “crise do drama”, ilustrada por certas obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, nas quais o desenvolvimento da ação presente é fagocitado pela sistemática intromissão de referências ao passado no interior do diálogo, que, desse modo, se encontraria na iminência da saturação. Por conta disso, o crítico húngaro explicita a progressiva epicização da forma dramática desde o fim do século XIX até a metade do XX, caracterizando essa ocorrência como um sinal de esgotamento do gênero (cf. SZONDI, 2011: 29-74).

¹⁵ Agradeço a Jorge Uribe pela localização desse documento no espólio de Pessoa (cf. BNP/E3 29-3).

A princípio, o “drama estático em um quadro” veiculado em *Orpheu* parece corroborar tal ponto de vista. Efetivamente, o núcleo da peça corresponde a um relato em terceira pessoa, constituído pela narrativa que a Segunda veladora endereça às outras duas, a propósito do marujo naufrago referido no título. Além disso, antes mesmo da intromissão desse conto, elas basicamente se ocupavam de preencher suas falas (pouco concatenadas entre si) com reminiscências da infância, de tal modo que as réplicas se prendiam menos à situação presente – o velório da quarta donzela – do que a eventos pretéritos, conservando-se em suspenso o encadeamento da ação dramática. Acrescenta-se, por fim, a exuberância verbal do texto, em que o ritmo e a harmonia das palavras se somam ao vigor imagético de inúmeras passagens, evidenciando a vocação poética da peça. Em decorrência desse conjunto de elementos, muitos críticos d’*O marinheiro* nele enxergaram menos um drama (conquanto “estático”) do que um “poema dramático”, à maneira simbolista.¹⁶

Contudo, sem que seja necessário recorrer ao modelo “crísico” szondiano – e tampouco à contestação do caráter propriamente dramático da peça de Pessoa, implícita na reiterada aproximação desta à corrente simbolista, como se isso fosse suficiente para atestar a suposta inaptidão cênica do texto –, pode-se distinguir, justamente nos elementos referidos no parágrafo anterior, em que medida aquele “drama estático em um quadro” se apropria de experimentações características da forma dramática no período finissecular e, por meio delas, contribui para a renovação do gênero (e não para seu esgotamento, conforme defendido por Szondi). Isso porque tais experimentações ambicionavam não apenas diluir a rigidez genológica herdada da estética neoclassicista, mas, sobretudo, promover a instauração de um teatro alternativo ao vigente naquela época. Assim sendo, é preciso reconhecer que elas visavam não à extinção da arte teatral, mas sim à sua reformatação – daí o inconveniente de se considerar o princípio de “antiteatralidade” como relativo à repulsa pura e simples do teatro em si mesmo, e não a algumas de suas manifestações em dado momento histórico. Dito de outro modo, essas tentativas de “deteatrizar” as peças teatrais tinham em vista menos o desmoronamento do que a depuração destas, repudiando determinada forma de se pensar e fazer teatro, mas sem abrir mão da teatralidade. Já é hora, então, de nos determos sobre esse último conceito.

¹⁶ Apesar disso, tal noção ainda hoje permanece útil para se pensar a dramaturgia moderna e contemporânea, caracterizada por “contaminações de gênero, estéticas e culturais” (Jolly e Silva, in SARRAZAC, 2012b: 140; grifo das autoras). O nome de Pessoa é mencionado, de passagem, nesse verbete (cf. *ibidem*: 141).

Arnaud RYKNER (2010: 114) adverte que “a própria ideia de teatralidade deriva do desejo (ele mesmo totalmente ilusório, sem dúvida) de definir o que é o teatro, isto é, de proceder à distinção entre teatro e não-teatro”. Em seguida, embora reitere a inexistência de um “teatrômetro”, por meio do qual seria possível “medir adequadamente o grau de teatralidade de uma obra”, o estudioso justifica a pertinência de ainda hoje se recorrer à noção, com a seguinte ressalva: “o que conta é o modo como ela interroga o teatro, e não as respostas que ela deveria lhe trazer” (ibidem).

Deve-se também considerar que, por força da ascensão da figura do encenador na virada do século XIX para o XX, o texto de teatro, com o passar dos anos, não somente se viu desprovido de sua ancestral centralidade para a constituição do espetáculo, mas também teve sua própria existência como gênero ameaçada,¹⁷ dado que a noção de teatralidade, entendida pelo teatrólogo russo Nikolai EVREINOV (1956), já no início dos anos 1900, como referente menos ao teatro do que à vida em si mesma, expandiu-se para muito além do texto dramático.¹⁸ Exemplificam-no, por um lado, as proposições teóricas de Henri Meschonnic, que desde os anos 1980 se ocupou do estudo da “dupla teatralidade” de qualquer texto escrito, referente à “fala proferida” e ao “texto em si mesmo” (cf. Jolly e Plana, in SARRAZAC, 2012b: 180), e, por outro lado, as práticas cênicas de Claude Régy, que, privilegiavam menos a movimentação gestual dos atores (praticamente imóveis em inúmeras de suas montagens) do que aquela suscitada pela potência da palavra, tenha sido esta originalmente direcionada para o teatro ou não.¹⁹

¹⁷ Vejam-se as agudas considerações, a esse respeito, de Joseph DANAN (2017: 13-14; grifos do autor): “O ‘fazer teatro de tudo’ vitéziano triunfou, tendendo a excluir desse todo o drama. Fazer teatro de tudo, sim, desde que não seja de uma peça de teatro [...] o encenador não necessita mais de peças de dramaturgia (no sentido tradicional) constituída – é um grillhão que ele não quer mais arrastar –, ele precisa de *materiais* para construir a sua obra. [...] Entretanto, a forma dramática, ao longo do século xx e até nossos dias, não parou de se problematizar e de se ampliar. [...] O fato é que se continua a escrever um número impressionante de peças (em relação às suas chances de serem montadas), em uma reinvenção permanente de formas [...] que parece ser capaz de corresponder às expectativas da cena, de responder a seus desafios”.

¹⁸ Em inglês, esta obra, originalmente publicada em 1912, recebeu o título *The theatre as such*. Um pouco antes, em 1908, o autor já publicara o famoso ensaio “Apologia da teatralidade”, várias vezes referido no decorrer do livro em questão. Pessoa teve contato direto com pelo menos um texto de Evreinov, de quem outros escritos serão abordados no próximo capítulo.

¹⁹ Nesse sentido, não se pode deixar de fazer referência à radical encenação, por Régy, da “Ode marítima”, que Pessoa atribuiu a Álvaro de Campos. Esta montagem, no que concerne a suas implicações para uma reavaliação da vocação cênica do drama estático pessoano, tornará a ser objeto de comentário no fim deste trabalho (cf. capítulo v, seção 1, “Claude Régy, encenador de *Ode marítima*”, p. 337-344). Quanto ao poema em si, será contrastado, um pouco mais adiante, com *A cadela*, peça inacabada na qual o escritor trabalhou em 1915, mesmo ano em que veiculou na revista *Orpheu*, sob o nome de Campos, duas grandes odes (cf. capítulo III, subcapítulo 2, seção 2.3, “O sonho como refúgio em *Inércia* e *n’A cadela*”, p. 145-153).

No início do século XX, não foram poucos os artistas europeus em sintonia com as ideias de Evreinov, reclamando a revitalização do teatro naquele continente. Na mesma época, seu compatriota Alexander Tairov proclamaria a necessidade de se proceder à “teatralização do teatro” (cf. EVREINOV, 1956: 149), enquanto o alemão Georg Fuchs, no livro *A revolução do teatro* (1909), reivindicaria a “reteatralização do teatro” (cf. OLIVEIRA, 2019).²⁰ Por sua vez, o encenador russo Constantin Stanislavski chegou a afirmar que “o que o faz se desesperar com o teatro é o teatro”, sentença que, conforme o entendimento de SARRAZAC (2012b: 181), diz respeito não à “teatralidade”, e sim ao “teatralismo”, referente a um redundante “teatro empanturrado de si mesmo”.

Alguns anos antes deles, Alfred Jarry já publicara no *Mercure de France*, em setembro de 1896, um ensaio com o significativo título “Da inutilidade do teatro no teatro”.²¹ Nele, desde o início se evidencia a discrepância entre o gosto das plateias, acomodadas a sucessivas representação de clássicos na Comédie-Française, tais como aqueles de Molière e Racine, e as necessidades dos grandes artistas, que não tinham, ainda, “a liberdade de expulsar com violência” (Jarry, in REBELLO, 1964: 129) os espectadores que não compreendessem as criações que eventualmente fossem levadas à cena por aqueles (recorde-se que pouco depois, em dezembro, subiria ao palco do Théâtre de l’Œuvre a icônica montagem, concebida por Aurélien Lugné-Poe, do virulento e mordaz *Ubu rei*, já publicado entre abril e maio daquele ano na revista *Livre d’Art*, dirigida por Paul Fort). Em vista de tal impasse, o ensaísta propõe ser necessária a fundação de uma nova espécie de teatro, passível de fruição por homens de gênio:

Se existirem em todo o universo quinhentas pessoas que sejam um pouco Shakespeare e Leonardo [da Vinci] em relação à infinita mediocridade [das plateias de então], não será justo que se conceda a esses quinhentos bons espíritos o mesmo que se prodigaliza aos espectadores de M[aurice] Donnay: a tranquilidade de não verem em cena aquilo que não compreendem, o prazer ativo de criar um pouco à medida que vão vendo e escrevendo?
(ibidem)

Cerca de vinte anos mais tarde, às voltas com a proposição do Sensacionismo, Pessoa redige uma nota em sintonia com o trecho acima: “Toda a arte que fica é feita

²⁰ Saliente-se que Fuchs já fizera uso da mesma expressão em outro texto seu, publicado em 1904 (cf. PUCHNER, 2002: 7).

²¹ Assinale-se, porém, a veiculação, em *La revue d’art dramatique* de 1.º de maio de 1891, do ensaio “Da inutilidade absoluta da encenação [*mise en scène*] exata”. Já o título desse texto de Pierre Quillard denuncia seu influxo sobre o de Jarry. Ambos se avizinham, ainda, na defesa de um teatro que lance mão do mínimo de elementos cenográficos, apelando à imaginação do espectador. Para mais informações a respeito do texto de Quillard, que, à diferença do de Jarry, se detém fundamentalmente sobre a cenografia, cf. LOSCO-LENA (2010: 41; 161).

para as aristocracias [...] é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar. [...] uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização europeia [...]" (PETCL: 161). No caso de Jarry, tal atitude aristocrática, de que deveria se imbuir o teatro imaginado por ele, assumiria ares quase paradoxais, por implicar uma modalidade artística que se pretendia não popular e, ao mesmo tempo, democrática: "não compreendemos a ideia de um teatro do povo", o autor sentencia, enxergando n'*O rei Lear*, de Shakespeare um modelo de texto a ser representado em "cenários naturais", isto é, ao ar livre e em meio à natureza; na sequência, contudo, preceitua a não cobrança de ingressos, mencionando um "teatro gratuito" (ibidem: 132).

A opção por se "montar um drama em plena natureza" (ibidem) favorece a perspectiva não ilusionista adotada por Jarry, perceptível em diversas passagens do texto, seja quando censura os cenários que, pretendendo espelhar ambientes naturais, resultam em "um duplicado supérfluo" (ibidem: 130), seja quando ataca os atores, "que atravancam o palco sem utilidade" (ibidem). No primeiro caso, tanto o recurso às telas monocromáticas, "representando com uma cor única e uniforme uma cena completa ou um ato" (ibidem), quanto aos letreiros, cujo emprego "para cada uma das cenas evita o recurso periódico à ablação do espírito através da mudança de cenários materiais" (ibidem), representariam alternativas viáveis para a concretização dessa nova espécie de teatro, que assumiria a artificialidade da representação em vez de procurar dissimulá-la. Já no que diz respeito ao segundo caso, o ensaio ora recomenda o uso, pelos intérpretes, de máscaras preferencialmente inflexíveis, necessárias para que se alcance a ideal "impassibilidade" exigida para a emergência de "uma voz especial, que é a voz da personagem" (ibidem: 132.; grifo do autor) – indicações às quais se soma a de "que toda a recitação da peça seja monótona" (ibidem), bem como a de que os "lentos movimentos de cabeça" desloquem "as sombras sobre toda a superfície da sua máscara", graças aos progressos da luz elétrica –, ora insinua que se substituam os atores por fantoches ou marionetes (ibidem: 131-132).

Percebe-se que as considerações "deteatrizantes" de Jarry não tinham por objetivo o extermínio da representação teatral, mas sim a sua reinvenção. E isso mesmo quando se propunha a salientar as vantagens da leitura sobre a encenação: "Numa obra escrita, quem sabe ler descobre-lhe o sentido oculto de propósito para si" (ibidem: 130). Tal elogio da leitura, porém, almejava trazer para o palco as vantagens do livro, e não simplesmente substituir o primeiro pelo segundo: "[...] é justo que cada espectador veja a cena no cenário que convém à sua visão da cena" (ibidem; grifo do autor), propósito

alcançável por força da redução ao mínimo dos elementos cênicos, de modo que a montagem estimulasse a imaginação da plateia tanto quanto uma obra impressa o faria.

Se tais proposições, no período compreendido entre o fim do século XIX e o princípio do XX, ainda pareciam demasiado utópicas então (o mesmo podendo ser dito daquelas projetadas por Gordon Craig), as práticas cênicas a serem posteriormente desenvolvidas por artistas como Tadeusz Kantor e Robert Wilson viriam a demonstrar a plausibilidade de um teatro desapegado das convenções do gênero dramático. Longe de ser “irrepresentável”, portanto, o drama estático pessoano – acometido, segundo diversos críticos, por uma “ineficácia cênica” – já aponta para uma cena futura, perfeitamente acomodável à modalidade teatral imaginada pelo escritor, não obstante seja pouco provável que ele tenha tido contato direto com ideias como as de Jarry ou Craig, por exemplo,²² quer devido à defasagem do teatro português comparativamente ao que então florescia em outros pontos da Europa, quer devido ao relativo desinteresse de Pessoa pelas artes cênicas, de quem certas ideias sobre o ofício do ator, concebidas em época próxima à da composição d’*O marinheiro*, são sintetizadas em texto datado de 9 de março de 1914, originalmente redigido em inglês:

A base da representação é a falsidade. A arte do ator consiste em servir-se do drama do autor para mostrar por meio dele sua capacidade de interpretação. A peça é como uma barra onde o ator mostra as suas habilidades ginásticas. [...] A representação une e intensifica, por meio do caráter material e vital das suas manifestações, todos os baixos instintos do instinto artístico – o instinto do enigma, o instinto do trapézio, o instinto da prostituta. É popular e apreciado por estas razões, ou antes, por esta razão.

(OP: 282)²³

Ao qualificar a atividade do ator como exibicionista – avaliação cujo traço mais brutal consiste em aproximá-la ao “instinto da prostituta” –, o trecho permite entrever

²² Seria valioso o aprofundamento da discussão dessa hipótese em trabalhos de pesquisa futuros. O interesse de Pessoa pela *Mercur de France* é testemunhado pela presença de um par de volumes desta revista no que restou de sua biblioteca particular, editados entre julho de 1911 e junho de 1912 (cf. exemplares albergados na Casa Fernando Pessoa, sob as cotas 0-42 e 0-15). Quanto a Gordon Craig, o escritor português possivelmente não desconhecia o seu nome, pois não apenas a irmã dele, Edith Craig, é mencionada, nas páginas iniciais de volume contendo tradução para o inglês de uma peça de Evreinov lida por Pessoa, como responsável pela primeira montagem londrina do texto, mas também o próprio teatrólogo é expressamente referido ali (cf. EVREINOV, 1915: 7-11). Além disso, este colaborou com William Butler Yeats em algumas produções no Abbey Theatre, em Dublin, entre 1910 e 1913, o que pode ter vindo a ser do conhecimento do autor português. A propósito da colaboração entre aqueles dois artistas, cf. RAMOS, 2015.

²³ Para outra tradução do mesmo apontamento, a cargo de António Quadros, cf. PEL: 78-79. Registre-se que a data inscrita no texto remete ao dia seguinte em que Pessoa, já no fim da vida, alega ter-se dado a gênese de seus heterônimos, em 8 de março de 1914. Um dos fragmentos que compõem o drama *Salomé*, por fim, datável de 1915-1916 por seus últimos editores, se encontra no verso de uma carta de teor comercial, igualmente datada de 9 de março de 1914 (cf. nota ao fragmento 59, em TE: 317).

não apenas a preponderância do texto face à representação, que dela se serve apenas como “trapézio” ou “barra”, como também um ataque ao ilusionismo cênico, isto é, a competência da representação, cuja base é a “falsidade”, para espelhar o real.

No âmbito do teatro português, algumas das mais agudas investidas contra esse intento de reprodução fotográfica da realidade se encontram na obra de Almada Negreiros, conforme se verá na segunda metade deste trabalho.²⁴ No que diz respeito exclusivamente ao drama estático pessoano, constataremos, um pouco mais à frente, terem pouco peso, ali, ilações de ordem moralizante (as atrizes são prostitutas) ou mesmo alegações de que o teatro constituiria ameaça à ordem social, por basear-se em mecanismos fraudulentos de construção artística (ilustradas pelas conhecidas críticas de Platão n’*A república* ou, séculos depois, pela *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, de Jean-Jacques Rousseau), afirmações que historicamente se encontram associadas a ofensivas antiteatrais. Por certo, o que distingue determinados dramas estáticos de Pessoa de posicionamentos desse tipo consiste no fato de questionarem o próprio estatuto do real, e não tanto a capacidade de o teatro espelhá-lo, conforme ilustram *O marinheiro* e *Salomé*.²⁵

Não é decisivo, para a abordagem aqui proposta do drama estático pessoano, especular em que medida o escritor terá programaticamente concebido tais textos para o palco ou para o livro – inclusive porque, dado o detalhamento das informações fornecidas pela rubrica inicial d’*O marinheiro*, por exemplo, não é destituída de ambiguidade uma expressão que ali figura: “[...] a quem imagina o quarto” (TE: 31; TDE: 51).²⁶ Por isso, ao fim deste primeiro capítulo, importa enfatizar que, de maneira independente do que veio ou não a ser planejado por seu autor, assombrado pela efetiva impossibilidade de haver “consciência da consciência, por muito que pareça que a há” (TF: 7), os textos teatrais de Pessoa admitem possibilidades de leitura imprevistas por ele. Dito de outro modo, se o princípio de “deteatrização” foi determinante para a composição desses dramas, que esvaziam componentes historicamente basilares do gênero dramático, tais como o encaminhamento progressivo da ação, a concatenação da fábula e do diálogo ou, ainda, o delineamento de personagens claramente discerníveis umas das outras, nada disso, no entanto, é suficiente para que nos contentemos em rotulá-los como “pouco teatrais”. Isso em razão de ser também do atrito entre o livro e o

²⁴ Cf. capítulo IV, subcapítulo 2, seção 2.2, “Almada Negreiros: a consciência do espetáculo”, p. 271-294.

²⁵ Cf. capítulo III, subcapítulo 2, seção 2.5, “Sonho e vertigem n’*O marinheiro* e em *Salomé*”, p. 160-170.

²⁶ Cf. capítulo II, seção 5, “A natureza ambígua das rubricas”, p. 86-99.

palco (percebidos, em determinados momentos, como antagônicos) que deriva a potência daqueles dramas, os quais são permeáveis à cena justamente por resistirem a ela.

Daí, portanto, a eficácia do conceito de “antiteatralidade” para se pensar a “deteatrização” a que Pessoa alude em sua carta a Jaime Cortesão. “Deteatrizar” um texto teatral equivale a purgá-lo de certos componentes que Jarry já qualificara como inúteis. Diante de um esgotamento das convenções teatrais então em voga, o autor do *Ubu rei* propõe não o abandono do teatro, mas a sua reestruturação, procurando incorporar às práticas cênicas também a experiência da leitura. Nesse sentido, aproxima-se das proposições de MALLARMÉ (2010: 95), cujo ideal de um teatro “inerente ao espírito”, embora à primeira vista pareça sinalizar apenas a abolição do espetáculo em favor do livro, pressupõe, ainda, a absorção do primeiro pelo segundo, conforme já esclareceram Bertrand MARCHAL (1988: 531), ao pontuar que o ideal estético daquele autor considera o livro e o teatro “como dois aspectos de uma mesma ideia”, e Patrick McGuinness (in ACKERMAN e PUCHNER, 2007: 156), ao advertir que a aparente superioridade do primeiro elemento em relação ao segundo se deve ao fato de este ser reconfigurado, no âmbito mental, por aquele.²⁷ Em outras palavras, trata-se menos de uma renúncia ao teatro em si do que a alguns de seus modelos mais consagrados. Paradoxalmente, tal renúncia não apenas se alimenta do teatro, como também amplia seu campo de influência, deslocando-o para o interior do sujeito.²⁸

Percebe-se que a tão decantada relação simbiótica entre teatro e literatura também esteve presente no imaginário simbolista, ainda que por uma *via negativa*, para retomar a expressão presente no título do artigo de McGuinness. De fato, quando MAETERLINCK (1902: 188), em seu ensaio sobre “O trágico cotidiano”, se antecipa às objeções que poderiam ser dirigidas à modalidade teatral imaginada por ele – “Dir-me-ão, talvez, que uma vida imóvel praticamente não seria visível [...] Eu não sei se é verdade que um teatro estático seja impossível” –, o autor belga já proclama a emergência de uma nova espécie de teatro, assentada na reinvenção do que se entendia por isso à época. Movimento similar a esse é reproduzido por Pessoa em passagem já referida: “Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico” (TE: 276).

²⁷ Essa almejada reinvenção do teatro, decorrente da profícua assimilação das vantagens oferecidas pela experiência da leitura, também foi objeto de estudo de Alice FOLCO (2006).

²⁸ Cf. capítulo III, subcapítulo 1, “O drama estático pessoano e a tradição do *theatrum mentis*”, p. 100-140.

A perspectiva adotada por McGuinness, para quem o Simbolismo em língua francesa exemplifica de que modo posturas sistematicamente antiteatrais podem contribuir para a renovação do teatro enquanto modalidade artística, dialoga com aquela notabilizada por Martin Puchner, cujos estudos demonstram que formas de resistência à cena tão distintas quanto as de Mallarmé e as de Beckett têm em comum o fato de não permanecerem externas a ela, tendo-se convertido em exemplos de uma “força produtiva responsável pelas mais gloriosas realizações do teatro” (PUCHNER, 2002: 13).

É certo que o detalhado exame da dramaturgia moderna ao qual se dedica o estudioso americano, em tal medida caracterizada pelo conflito com a noção de teatralidade que o autor chega a distingui-la como correspondente a um “teatro sem teatralidade” (reverso da “teatralidade sem teatro” proclamada por Marinetti; cf. *ibidem*: 7),²⁹ tal exame, enfim, pode iluminar o projeto dramático de Fernando Pessoa em mais de uma direção, visto que uma das facetas deste, segundo já se indicou no “Preâmbulo”, diz respeito à radical possibilidade de existência do drama para além das fronteiras do drama propriamente dito. Ilustram-no *Igitur*, de Mallarmé, ou o capítulo dramático “Circe”, em *Ulysses*, de James Joyce, ambos analisados por Puchner, bem como o episódio de Inês de Castro n’*Os lusíadas*, que, na tradição portuguesa, corresponde a uma realização dramática (trágica) da épica camoniana.

Cabe recordar, contudo, que o foco do presente trabalho incide não sobre o teatro que busca se afirmar fora dos limites convencionais do gênero – tal como o famigerado “drama em gente” estabelecido por Pessoa, que se formaliza, sobretudo, na produção poética do autor –,³⁰ e tampouco sobre a absorção de componentes teatrais pela poesia,

²⁹ Note-se que a expressão inspirou o título do texto “Pessoa: uma teatralidade sem teatro”, escrito por um dos mais importantes estudiosos do autor, Eduardo LOURENÇO (2004: 137-145).

³⁰ Sem que, porém, se restrinja a ela. Em texto com data provável de 1920, projetado como prefácio à série de livros em que se reuniriam os textos divulgados sob o nome de seus diferentes heterônimos, Pessoa esclarece que tal projeto não se circunscreve apenas à poesia, por se constituir como um *universo de relações* – o que pressupõe não apenas a inter-relação entre aqueles escritos e os “seus” autores (daí sua dimensão dramática), como também o trânsito por outras esferas da atividade intelectual, embaralhando-se os limites entre arte e reflexão, poesia e filosofia: “A obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias” (TH: 214). No início de outro texto, datado de 1915, Pessoa aponta para direção similar: “Assim publicarei, sob vários nomes, várias obras de várias espécies, contradizendo-se umas às outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social” (*ibidem*: 142). Por fim, cumpre observar que, há alguns anos, Pedro SEPÚLVEDA (2013) desenvolveu o conceito de “drama em livros” a partir da observação sistemática deste *modus operandi* de Pessoa, escritor orientado pelo princípio de confinar suas personagens-autoras em diferentes livros, que, uma vez reunidos sob uma mesma rubrica (como *Aspectos* ou *Ficções do interlúdio*), configurariam um conjunto dramático.

por exemplo.³¹ Diante de tudo o que se expôs até aqui, também não é o caso de abordar o drama estático pessoano sob o viés do “drama lírico, aparentemente escrito para leitura” (MATOS OLIVEIRA, 2003: 22), testemunhado por textos como *Manfred* (1817), de Lord Byron, *Prometheus unbound* (1820), de P. B. Shelley, *Paracelsus* (1835), de Robert Browning ou *Atlanta in Calydon* (1852), de A. G. Swinburne (cf. *ibidem*), todos eles familiares ao escritor português, cujo período formativo se deu na África do Sul e que provavelmente não ignorava, ainda, posicionamentos como os de S. T. Coleridge, para quem a dramaturgia de Shakespeare seria muito preciosa para a vulgaridade do teatro de sua época, motivo pelo qual recomendava a fruição de suas peças apenas por intermédio do livro (cf. PUCHNER, 2002: 66).

Pessoa não permaneceu alheio ao “ascendente pós-romântico da personagem sobre a fábula dramática” (MATOS OLIVEIRA, 2003: 22), pressuposto que, levado ao extremo, elucida o seu interesse pela criação de “personagens fictícias sem drama” (TH: 270).³² Este trabalho, no entanto, assume o encargo de ler não o “drama em gente” engendrado pelo autor, mas sim os seus dramas estáticos, abordados sob pontos de vista em larga medida não calculados por ele, que possivelmente não teria imaginado, por exemplo, a desmontagem da própria noção de “teatro para ler” ao longo do século XX. Isso porque esse gênero de peças, deliberadamente posicionadas na contramão dos parâmetros cênicos hegemônicos em dado período, engloba aquelas que, consideradas outrora como inapropriadas para o palco, “nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes” (RYNGAERT, 1995: 22).

O propósito desta pesquisa, em síntese, consiste em posicionar o drama estático pessoano na corrente mais ampla da dramaturgia moderna e contemporânea, ao invés de concebê-lo como realização anacrônica. Neste caso, pode-se aludir, quando muito, ao proposital anacronismo da parte de quem se dispôs a publicar, em um mesmo número de *Orpheu*, textos como *O marinheiro*, “Opiário” e a “Ode triunfal” – o segundo deles tendo sido engendrado graças a um “duplo poder de despersonalização”, tal como

³¹ A confluência entre poesia e teatro se inscreve já no âmbito da língua, conforme defendido por Roland Barthes, que sugeriu haver uma afinidade etimológica entre as palavras *poema* e *drama*, derivadas dos termos gregos *poiéw* e *dráw*, cuja significação aponta para o verbo *fazer*. Mantendo tal sugestão no horizonte, Maria Esther MACIEL (1999: 152-153; grifo da autora) adverte que, embora a função da poesia no teatro já tenha sido amplamente abordada tanto por estudiosos do campo teatral quanto do literário, o mesmo não se pode dizer do inverso, atentando “à presença do *teatro* na poesia, especialmente no que tange à incorporação orgânica, na estrutura do poema, dos signos inerentes ao universo dramático, tanto no nível semântico quanto formal”.

³² Veja-se a nota “Álvaro de Campos é o personagem de uma peça; o que falta é a peça” (PAC: 27).

Pessoa sustenta a Adolfo Casais Monteiro, buscando convencê-lo de que a elaboração do texto teria buscado atender à premeditada finalidade de tornar público “um poema [ilustrativo] de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência [...] em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caeiro” (CORR II: 344). Caso se queira insistir no argumento do anacronismo, convém reparar, ainda, no que Fernando Matos Oliveira observa com respeito às práticas cênicas e textuais de artistas europeus entre os anos de 1890 e 1910, referindo “a vontade de impor à sociedade mecanizada um espaço teatral marcado por um deliberado anacronismo, assente em virtualidades adequadamente antigas, como [...] a recuperação [...] da arte enquanto acontecimento a caminho do místico” (MATOS OLIVEIRA, 2003: 15-16). Sob tal perspectiva, portanto, a veiculação d’*O marinheiro* em *Orpheu* teria sido atravessada por um voluntário *duplo anacronismo*: o de recriar, “anacronicamente”, em 1915, um estilo que, um quarto de século antes, já fora instituído pelos simbolistas como “anacrônico”, dada sua efetivação no contexto da sociedade industrial.

Tanto quanto os dramas de Mallarmé e Maeterlinck ou, mais adiante, os de Gertrud Stein ou Beckett, as peças estáticas de Pessoa se caracterizam pela ambição de renunciar ao dramático, isto é, “não constituir ficção ou arco de ação definida” (RAMOS, 2015: 107). Mesmo que à primeira vista elas se assemelhem menos às feições do drama novecentista do que às do oitocentista, convém ponderar a hesitação, própria do teatro simbolista, “entre ainda ser dramático e já assumir uma radical negação das correspondências semânticas” (ibidem: 62). Nele, complementa Luiz Fernando Ramos, “o *mythos* referencial ainda está presente, mas não mais como um ofuscante sol a pino, como no drama clássico, e sim como uma lua pálida, infligindo sobre os observadores só sinais rarefeitos” (ibidem).

É de rarefação análoga a essa que se alimentam textos como *O marinheiro*, peça que mobiliza elementos com forte carga simbólica (as veladoras são três, cifra de aura mística; o quarto em que elas se situam é de formato circular, figura geométrica que em diferentes culturas remete à ideia de perfeição; as personagens, enfim, se postam diante de um caixão, emblema da morte), mas, ao mesmo tempo, se orienta pela implacável recusa em conferir algum sentido estável a eles (recorde-se que tanto as réplicas iniciais quanto as finais deste drama são orientadas por negações: “Eu não sei porque é que isso

se dá. Mas sabemos nós [...] porque se dá qualquer coisa?...”; “Não, não acredito...”. Cf. TE: 32; 47; TDE: 52; 73).

Oscilação similar caracteriza as dramaturgias modernas e contemporâneas, impactadas, segundo propõe SARRAZAC (2012a: 42; idem, 2017: 20), pela “relação dramatização-desdramatização”. Trata-se, em outras palavras, de dramaturgias que fomentam a “tensão entre um movimento do drama para frente, que persiste, e uma força de resistência, uma força até mesmo contrária, que vem se interpor” (2012a: 44; idem, 2017: 21). Segundo veremos ao longo deste trabalho, algumas operações que o estudioso francês entende serem características desta nova e multifacetada espécie de drama que se constituiu, desde os anos derradeiros do século XIX, a partir da desconstrução de modelos mais tradicionais, algumas dessas operações, enfim, tais como as de “antecipação”, “repetição-variação” e “interrupção”, igualmente se fazem notar no drama estático pessoano, cuja teatralidade é fruto de certos procedimentos “deteatrizantes”. Assim, procuraremos examiná-los tanto por intermédio da abordagem das principais categorias estruturantes daqueles textos (capítulo II) quanto por meio da aproximação destes a dramas que extrapolam o horizonte simbolista finissecular, em Portugal (capítulo IV) ou fora dele (capítulo III). Percorrido esse extenso trajeto, terá chegado o momento de nos defrontarmos, à maneira de arremate, com a dimensão cênica daqueles dramas (capítulo V).

II. Diversidade e unidade no teatro estático de Pessoa

1. Preliminares

De acordo com um dos planejamentos de Fernando Pessoa, *O marinheiro* inauguraria uma série de livros projetada para coligir textos pertencentes a uma nova modalidade artística, ora referida como teatro, ora como drama estático.¹ De fato, a peça publicada no número inaugural da revista *Orpheu* foi projetada por seu autor, a certa altura, como “a primeira de, pelo menos, uma heptalogia estática” – ou “de estase”, conforme a coleção é referida pouco adiante, no mesmo apontamento, que possivelmente serviria de introdução ao texto inaugural do conjunto (TE: 276-278). Deve-se pontuar, ainda, que, nas diversas listas presentes no espólio pessoano em que se referem obras dramáticas, embora a série a ser principiada por aquele “drama estático em um quadro” seja com frequência denominada “Teatro Estático”,² em no mínimo duas delas figura a expressão “Teatro d’Êxtase”,³ a qual igualmente convive com a indicação “Teatro Menor”, posterior a 1918.⁴

De considerável interesse para a crítica genética, que, entre outras atribuições, reclama para si tanto a tarefa de descrever quanto a de analisar diferentes etapas

¹ Pessoa não estabelece distinção clara entre “drama” e “teatro”: no mais conhecido fragmento teórico em que estabelece as diretrizes da nova modalidade proposta por ele, emprega “teatro estático” (TE: 276), embora, em excerto divulgado apenas mais recentemente, o autor hesite entre os dois termos (ibidem: 276-278). Se há oscilação quanto à forma de qualificar aquela espécie de texto, o escritor, em referência a *O marinheiro*, emprega sempre “drama estático” (veja-se o subtítulo da peça e também uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 4 de março de 1915, em CORR I: 159).

² Cf. SEPÚLVEDA e URIBE (2016). Os editores seguem a ortografia arcaizante do autor: “Theatro Estatico” (ibidem: 71, 90, 98); “Theatro Statico” (ibidem: 109, 124, 126, 139, 151).

³ Ibidem: 60. A outra lista, uma das cinco integralmente consagradas à dramaturgia pessoana, se encontra em TE: 272. A expressão inspirou o título da coletânea *Teatro do êxtase*, organizada por Caio Gagliardi (cf. TDE) e que, além d’*O marinheiro*, colocou em circulação quatro dramas estáticos até então inéditos no Brasil: *A morte do príncipe*, *Diálogo no jardim do palácio*, *Salomé* e *Sakyamuni*. Esta edição reproduz o texto estabelecido por Teresa Rita Lopes, responsável pelo primeiro arranjo e publicação de tais peças, inacabadas e fragmentárias, nos anexos de sua tese de doutorado, defendida em 1975 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (cf. LOPES, 1985: 515-550).

⁴ Cf. TE: 274. Em SEPÚLVEDA e URIBE (2016), registram-se as expressões “Theatro Menor” (ibidem: 174) e “Theatro Menor (Statico)” (ibidem: 194), datadas de c. 1925 e 1930, respectivamente, o que complementa a hipótese de esta ser uma denominação posterior à primeira fase de escrita daqueles dramas, segundo propõem Filipa de Freitas e Patricio Ferrari: “Pela datação dos textos, o teatro estático teve dois períodos distintos: o primeiro, mais significativo, que engloba a maior parte das peças, entre 1913/1914 e 1918; e o segundo, entre 1932 e 1934, altura em que Pessoa retomou o teatro estático [...]”. Cf. “Apresentação”, in TE: 13.

envolvidas no processo criativo, as oscilações mencionadas acima também são pertinentes para a reflexão aqui proposta. Isso porque elas apontam para algumas linhas de força do paradigma teatral imaginado por Pessoa. Nesse sentido, a flutuação entre os adjetivos “estático” ou “de estase” e a designação “d’êxtase” salienta o intento de proporcionar àquele gênero o trânsito pelo domínio do *estático* – qualidade daquilo que é imóvel – e, ao mesmo tempo, do *extático* – característica do que se refere ao êxtase, ao enlevamento –, conforme já observado por LOPES (1990) e FERREIRA DE CASTRO (1996).

Efetivamente, a noção de êxtase é crucial no drama estático pessoano. Caio Gagliardi organizador da edição brasileira de algumas daquelas peças, esclarece que a palavra, de origem grega (*ékstasis*, conforme o registrado pelo Houaiss, “deslocamento, movimento para fora, perturbação mental determinada por terror, assombro ou por cólera”), corresponde, naqueles textos, a uma espécie de intuição ou vidência sob cujo influxo as personagens sofrem efeitos de uma crise perceptiva que as impulsiona a viajar “para além do real imediato, deixando-se absorver por um estado de consciência independente de toda e qualquer ação externa” (Gagliardi, “Introdução”, in TDE: 9).

Percebe-se que, na medida em que semelhante estado pressupõe algum grau de inércia e alheamento, possivelmente não escapou a Pessoa o fato de o substantivo “êxtase” ser parônimo de “estase”, o qual, assim como “estático”, deriva do vocábulo grego *stásis*, que tanto pode designar a condição de estar em pé quanto o ato de deter-se, ficar parado, imóvel – condição em que quase sempre se encontram as figuras presentes no drama estático pessoano, categoria que, segundo propõe seu criador, “transcende o teatro meramente dinâmico” (TE: 276).

É preciso sublinhar, porém, que a modalidade inaugurada por *O marinheiro* não dá conta de toda a produção dramática em sentido estrito que o autor português projetou escrever. O caso mais conhecido é o do *Fausto*, cuja elaboração se inicia alguns anos antes do drama publicado em *Orpheu* e do qual Pessoa se ocuparia até praticamente o fim da vida. Embora seja possível estabelecer vínculos entre a obra fáustica e aquele “drama estático em um quadro” – ou mesmo abordá-la sob perspectiva familiar à que impulsiona o presente trabalho, aproximando-a do drama moderno e contemporâneo –⁵,

⁵ Um exemplo é o trabalho de Luiz Fernando Ramos, que, em 2017, no Rio de Janeiro, apresentou a comunicação “A poesia dramática de Fernando Pessoa & Beckett: incursões preliminares em um Fausto inacabável”.

deter-se nesse texto, que já conta com extensa fortuna crítica (cf. F), extrapolaria os limites a que se propôs esta pesquisa.

Conservam-se também, no espólio do escritor, sob a guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, mais de uma dezena de dramas inconclusos, a maioria deles completamente inéditos até hoje. Dentre estes, alguns foram já referidos por Teresa Rita Lopes em sua pioneira tese de doutorado, tais como: *Marino*,⁶ *The multiple gentleman*, *Duke of Parma e Prometheus revinctus*, peças escritas em inglês e que, juntas, somam mais de 300 folhas; outra peça redigida em inglês, sem título e praticamente finalizada, apresentando um enredo de teor “policiário” (expressão consagrada pelo próprio Pessoa; cf. CORRI II: 349) que se desenrola em três atos e ocupa 56 páginas datilografadas; *Circo Internacional Sehildroth*, sátira política que reúne 17 folhas manuscritas, entre outros textos (cf. LOPES, 1985: 122-139).

Há poucos anos, Filipa de FREITAS (2017) trouxe à luz os fragmentos que compõem outra peça inacabada, *O amor*, cuja linguagem mais coloquial se adequa ao corriqueiro tratamento que o texto dispensa à temática referida no título, distanciando-se, portanto, do teor existencial e metafísico dos dramas estáticos que ela editou com Patricio Ferrari. A mesma pesquisadora esteve também envolvida na organização do Colóquio Internacional “O Teatro de Fernando Pessoa: Trilogia dos Gigantes”, realizado em 31 de maio de 2019 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, durante o qual se discutiram três peças inéditas do autor – *Briareu*, *Livor* e *Tífon* –, que tematizam mitos da Antiguidade Clássica e futuramente serão objeto de edição digital.⁷

Tais considerações delimitam o escopo deste trabalho, que, ao focalizar a dramaturgia de Pessoa, se ocupa exclusivamente de seus dramas estáticos. Neste capítulo, portanto, propõe-se, com base em determinadas categorias comuns a eles, uma análise conjunta dos catorze textos reunidos no volume editado por Freitas e Ferrari, buscando proporcionar coesão à leitura do esparso e inacabado teatro estático pessoano.

⁶ Recentemente, publicou-se uma parcela expressiva dos fragmentos que o compõem (cf. PITELLA, 2020).

⁷ Cf. <<https://sites.google.com/site/coloquiotrilogiadosgigantes/home>>. Acesso em 20/09/2019. Em vista do que já se apontou até aqui, merece destaque a comunicação “Entre Autos e Outros: Mapeando o Teatro (Édito e Inédito) de Fernando Pessoa”, proferida por Nicolás Barbosa López e Carlos Pittella, que evidenciaram o extraordinário volume de textos dramáticos pessoanos ainda por editar. Desse modo, a tendência é que, nos próximos anos, mais obras dramáticas do autor venham a público.

2. O princípio de imobilidade e suas nuances

Remonta a c. 1914 o conhecido fragmento manuscrito no qual Pessoa se propõe a articular os termos da nova espécie de teatro imaginada por ele, em que é indispensável a noção de imobilidade:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações através \diamond ⁸ Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, meramente de alma, sem janelas ou portas para a realidade.

(TE: 276)

Tal excerto corresponde à transcrição mais recente, até agora, do texto a princípio divulgado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (cf. PETCL: 112) e que anos mais tarde mereceria novas leituras, cujas diferenças, em relação à primitiva, são pontuais, mas significativas. De fato, tanto Richard Zenith (cf. OE: 31) quanto Claudia J. FISCHER (2012), em colaboração com Patricio Ferrari, além de aprimorarem a decifração de certos vocábulos (um dos quais tornava relativamente obscura uma passagem da edição preliminar),⁹ introduzem alteração de sentido em um momento-chave do trecho: diferentemente de Lind e Coelho, que liam “[...] o teatro tende a teatro meramente lírico”, lê-se, nas outras duas transcrições, a mesma solução proposta naquela reproduzida acima, a cargo de Freitas e Ferrari: “[...] o teatro transcende o teatro meramente dinâmico” (sublinhados meus). Dissolve-se, assim, a noção de um teatro de tendência “lírica” em favor de um que lhe transcenda o caráter apenas dinâmico, o que acentuaria a natureza estática desta modalidade teatral.

A condição inerte das personagens é também reforçada pela leitura de Zenith, que, na segunda linha, lê: “onde as figuras (postadas) não só não agem” (sublinhado meu).¹⁰

⁸ Espaço deixado em branco pelo autor.

⁹ Lind e Coelho liam, na penúltima linha do texto, “momentos de alma” em vez de “meramente de alma”.

¹⁰ Esse é o trecho em que há mais variações interpretativas: Lind e Coelho ignoram o vocábulo entre parênteses (“onde as figuras não só não agem”); Fischer e Ferrari não desconsideram aquela palavra, mas divergem da leitura de Zenith (“onde as figuras (portanto) não só não agem”); por fim, Freitas e Ferrari consideram que o termo parentético corresponde a uma variante vocabular, e não a um complemento frásico. Observando o critério adotado na edição crítica das obras de Fernando Pessoa,

Neste caso, ao optar pelo adjetivo entre parênteses, que pressupõe imobilidade, o editor ressalta uma característica incontornável da modalidade teatral projetada por Pessoa (recorde-se a etimologia do vocábulo grego *stásis*, referida há pouco, que tanto pode designar a condição de estar em pé quanto a de permanecer imóvel).

No trecho a seguir, pertencente a texto inédito até pouco tempo atrás e composto c. 1914-1915, reafirmam-se os princípios expostos no fragmento há pouco citado:

Chamo drama estático àquele que, longe de buscar apresentar a ação, pretende apresentar inércias, isto é, que pretende revelar as almas naquilo que elas contêm que não produz ação, nem se revela através da ação, mas fica dentro delas, tudo quanto, no bom teatro dinâmico, nunca pode aparecer no diálogo. O que seria mais normal que a literatura lírica desse, ou, quando muito a poesia narrativa, no que parte da lírica – forma isso a base do teatro estático. || [...] O teatro estático usa o movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível.

(TE: 277)

Percebe-se que, não obstante Pessoa articule o gênero dramático ideado por ele em oposição a uma categoria de textos na qual o movimento exerce papel preponderante – o “teatro dinâmico” –, o drama estático não prescinde de tal noção. Em vez disso, busca requalificá-la, ao propor a utilização do que caracteriza como “o movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível”. Trata-se, sem dúvida, de um teatro de feições anímicas, “que pretende revelar as almas” e cujo desenvolvimento se processa menos no âmbito físico do que no íntimo, de modo que as atividades nele executadas, reconvertidas em “inércias”, se consumam sobretudo internamente. Uma vez que, na próxima seção, teremos a oportunidade de aprofundar a reflexão a respeito desse ponto, prossigamos a inquirir especificamente o problema da imobilidade.

Mesmo no mais incipiente dos dramas estáticos pessoanos, *As cousas* (c. 1914), a questão do movimento se faz presente. Trata-se de uma peça da qual não se conhece mais do que um único fragmento, que, no manuscrito, soma apenas cinco linhas, reproduzidas a seguir:

AS COUSAS – Os homens são os meus prisioneiros. Os corpos deles são os laços com que os prendemos... A beleza é a cadeia de ouro da nossa tirania. || Os homens mexem-se. Não são reais. Eles mesmo provam que o movimento não existe.

(TE: 111)

coordenada por Ivo Castro, optam pela segunda variante e excluem a primeira, modificando o gênero do artigo definido que a precede (“onde os fantoches não só não agem”). Tal preferência, que permite introduzir a noção de marionete no âmbito do drama estático pessoano, será objeto de comentário mais detido no capítulo v, seção 3, “Os fantoches de Pessoa à luz de Kleist, Maeterlinck e Rilke”, p. 351-360.

O extrato acima, sem a conjectural indicação de personagem a replicar o título do texto, inicialmente veio a público em edição preparada por Zenith, que o agrupou junto a outros “escritos de reflexão pessoal” (cf. EAARP: 386). O que permitiu a seus novos editores, Freitas e Ferrari, considerá-lo como a única porção conhecida até o presente de um drama estático foi a referência a uma obra intitulada *As cousas* em três listagens, elaboradas por Pessoa, de peças do mesmo gênero que *O marinheiro* (cf. TE: 272; 274).

Neste texto, o escritor português emprega um procedimento análogo ao de que, cinquenta anos mais tarde, Carlos Drummond de Andrade lançaria mão em sucinto poema pertencente a *Lição de coisas* (1962), no qual o eu-lírico imagina uma estranha xícara a nos espiar do aparador.¹¹ O que se oferece, tanto num caso como no outro, é uma inversão de perspectiva: não são os homens que observam os objetos, mas sim o contrário.¹² No entanto, se nos versos drummondianos a questão assume ar figurativo – trata-se, no final das contas, de recorrer àquele utensílio de cerâmica como metáfora da vida, e não de o considerar em e por si mesmo –, o que está em jogo no fragmento pessoano é a proposição do problema em sentido literal. Ali, as coisas, realmente dotadas de vida própria, não apenas os observam como também dominam os homens, convertidos em seus prisioneiros.

Está colocado, assim, um princípio de base do drama estático pessoano: nele, os indivíduos não agem, antes são agidos; passam de sujeito a objeto, na medida em que deles foi subtraída a autonomia. No plano formal, semelhante fundamento corresponde, como já vimos no “Preâmbulo” deste trabalho, a uma profunda redefinição – e não supressão, deve-se insistir – do estatuto da ação dramática, tornada menos ativa do que passiva.

No contexto d’*As cousas*, a própria conversão em personagem dos elementos do título, embora conjectural, já introduz o problema da mobilidade de forma pouco óbvia: quando afirmam que, ao se mexerem, os homens atestam não apenas sua própria irrealidade como, inclusive, a inexistência do movimento, aquelas entidades instituem um paradoxo, evidenciando que, na modalidade teatral imaginada por Pessoa, a oposição entre dinamismo e letargia não necessariamente diz respeito a termos inconciliáveis.

¹¹ O poema em questão se intitula “Cerâmica” e está integralmente citado a seguir: “Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara./ Sem uso,/ ela nos espia do aparador.” (ANDRADE, 2015: 363).

¹² Trata-se de um procedimento fenomenológico relativo à percepção, tal como explorado por MERLEAU-PONTY (2013).

Há outro drama estático pessoano em que o problema agora em foco se coloca a partir do título: trata-se de *Inércia*, igualmente composto c. 1914 e no qual se infunde alguma coloquialidade ao discurso de natureza especulativa nele predominante, característica que o distingue da maioria dos outros textos do conjunto estático. Nele, uma irmã e um irmão (sumariamente identificados como “A” e “B”, nessa ordem) demonstram insatisfação com a vida que levam na casa paterna e trocam réplicas cuja temática está quase sempre relacionada ao anseio de fugirem dali, conforme se depreende das primeiras palavras que um dirige à outra:

B – Olha: nós podíamos fugir ambos... Tu vinhas comigo e não te acontecia nada... Pelo menos, por muito que acontecesse, a gente era livre.

A – A gente nunca é livre quando está presa por dentro. Tu sabes como é que se é livre? Tu não sabes, tu não sabes... O melhor é a gente conformar-se... O melhor é a gente deixar tudo estar como está...

(TE: 127)

No trecho acima, já se anuncia a dinâmica que orientará toda a peça: o irmão se apresenta como um homem de ação, disposto a transformar a realidade em que ambos e encontram. São recorrentes, portanto, os convites de fuga lançados por ele a sua interlocutora. A irmã, por seu turno, não se deixa seduzir e prontamente se revela um ser mais decidido e menos volúvel. Isso porque, ao provocar no outro o questionamento da noção de liberdade e não obter resposta, “A” evidencia o quanto as proposições de “B” carecem de substância, o que explicaria, do ponto de vista dela, o fato de este jamais agir realmente, restringindo-se a fazer planos e mais planos. Uma vez que a figura masculina não aceita a resistência imposta pela feminina e a todo momento reelabora o apelo para que busquem escapar dali, o texto se fecha nesse ciclo de persuasão, da segunda pelo primeiro, e de subsequente rejeição, por aquela, de quaisquer propostas feitas pelo irmão. E em tal medida a irmã é consciente de semelhante processo que, em dada altura, chega a sintetizá-lo nos seguintes termos: “Vontade de queres que eu a tenha.” (ibidem: 131). Isto é: reconhece, no outro, a persistente vontade de que ela tenha vontade de fugirem juntos – o que não se concretiza.

O motivo apontado por “A” para que “B” jamais faça dos pensamentos ação – “De que te serve fazer qualquer coisa se fazer qualquer coisa não passa, para ti, de pensar em fazê-la?” (ibidem: 132), questiona ela – já estava entrevisto na epígrafe que Pessoa escolheu para a peça, extraída do drama *Chatterton*, composto pelo autor dramático oitocentista Alfred de Vigny: “Em ti o devaneio contínuo matou a ação” (ibidem: 127; tradução dos editores, in ibidem: 383). No original, o termo *rêverie*, que

também se poderia traduzir como “delírio” ou mesmo “abstração”, relaciona-se com a noção de sonho (*rêve*, em francês). Embora esta não esteja no centro de *Inércia*, comparece de forma recorrente nas falas da personagem feminina, que identifica em seu irmão não mais do que um sonhador, a exemplo dela mesma: “Tu não sabes senão sonhar, como eu...” (ibidem: 132).

Em *Inércia*, portanto, o sonho serve apenas de anteparo para a vida, na medida em que contribui para perpetuar o isolamento das personagens na casa paterna e, ao mesmo tempo, constitui alternativa para a morte:

A – [...] Quem me dera morrer...

B – Olha: se chegar ao pior, a gente pode matar-se.

A – Ah não, não, não... Isso não... Isso custa tanto! [...] Mais vale nunca sair daqui, estarmos aqui fechados toda a vida, toda, toda, toda a vida...

B – Mas nós não podemos ficar assim toda a vida... [...]

[...]

A – Ainda que não sirva de nada, quero sonhar um pouco mais...

(TE: 128)

Conquanto a morte chegue a representar, para o irmão, uma saída para as angústias que o atormentam, a irmã lhe deixa claro que essa possibilidade, justamente por implicar uma ação, está fora de seu alcance: a evasão propiciada pelo sonho é o que lhe resta. Esgotadas as alternativas de escapar ao tédio da casa paterna, a personagem masculina conclui, a certa altura: “É melhor a gente ficar pr’aqui eternamente, sem se mexer...” (TE: 131).

Sugerido no fragmento que compõe *As cousas* e explicitado no título de *Inércia*, o problema da imobilidade é central no drama estático pessoano: n’*O marinheiro*, três donzelas dialogam sentadas diante do cadáver de uma quarta; em *Diálogo no jardim do palácio*, são postas frente a frente duas figuras em situação de imobilidade, circunstância replicada em outras quatro peças – *Diálogo na sombra* (c. 1914), *Os emigrantes* (idem), *A cadela* (1915) e *Intervenção cirúrgica* (c. 1934); n’*A morte do príncipe*, o drama transcorre enquanto o protagonista, deitado na cama, agoniza perante seu criado; em *Sakyamuni* (c. 1916-1918; c. 1932), o processo de elevação espiritual da personagem do título é reconstituído por meio de uma série de discursos extasiantes que não permitem aludir a contexto dramático algum, traduzindo-se fundamentalmente em expressão lírica; em *Salomé*, a enteada de Herodes se põe a sonhar junto às suas aias em um terraço do palácio; em *Calvário* (c. 1932), as personagens, na maior parte das vezes identificadas ora por meio de iniciais como “A” e “B”, ora como soldados, limitam-se a

trocar réplicas diante do corpo de Cristo ou de seu túmulo, guardado por uma pedra; n' *A casa dos mortos*, por fim, as figuras em cena, inertes, se encontram reunidas no interior daquela habitação e são assombradas por presenças invisíveis que se manifestam em torno delas.

Ainda que sejam dominadas pela inércia, as personagens desses catorze dramas não permanecem completamente imóveis durante todo o tempo, conforme sugerem algumas rubricas.¹³ Em duas ocasiões, inclusive, as didascálias conferem dinamismo à cena, cujo regime estático é momentaneamente interrompido:

SALOMÉ – [...] Chamai o capitão da guarda – o que é louro e triste.
X (*Movendo a cabeça e entrando na sala*) || *A princesa chama o capitão da guarda. || (Um murmúrio vago. O capitão aparece)*
SALOMÉ – [...] Quero que mateis esse homem.
[...]
O Capitão desembainha a espada e mata o servo. Este cai com a salva. A salva e a cabeça, separadas, fazem estrondo alto e baço, no chão de pedra. O escravo jaz. Entra o Tetrarca.

(*Salomé* – TE: 181; TDE: 108).

OFICIAL – Tirai a pedra cúbica que veda a entrada do túmulo.
1º SOLDADO PARA O OUTRO – A pedra está mais pesada do que ainda agora: parece que é o mundo inteiro que estamos a querer tirar de aqui.
OFICIAL – Não podeis com ela vós três?
1º SOLDADO – Não podemos.
OFICIAL – Tentai-o vós todos cinco. (*Tentam*)
2º SOLDADO – Não podemos. Parece que alguma coisa o não quer.
3º SOLDADO – Nós dois vos ajudaremos. (*Os sete puxam pela pedra, que, cedendo lentamente, por fim cai para fora e deixa aberta a entrada do sepulcro*). || *A primeira mulher avança, com a lâmpada na mão estendida. Ergue-a à entrada da sepultura. Os outros olham de ao pé dela. Os dois soldados de mais perto têm um súbito sobressalto.*
A MULHER – Vede, senhor, está vazio!
OFICIAL – Sim, está vazio.
O centurião, que se aproximara, erguendo altas as mãos num gesto final: Os veros deuses morreram. Está vazio! [...]

(*Calvário* – TE: 200-201).

¹³ “(*Cruza as mãos sobre os joelhos. [...]*)” (*O marinheiro* – TE: 34; TE: 55); “(*De repente, olhando para o caixão e estremecendo.*)” (idem – TE: 40; TDE: 63); “(*Sentando-se-lhe ao lado e tomando as mãos dela nas suas*)” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 68); “(*Pondo-lhe a mão no outro ombro, e envolvendo-o num abraço*)” (ibidem: 83); “(*encolhendo os ombros*)” (*Inércia* – TE: 133); “(*Segurando-lhe uma mão muito brevemente com as duas mãos*) [...] (*aperta-a com ferocidade, como a querer esmagá-la entre as suas*)” (*A cadela* – TE: 139); “(*Chega-se mais e mais a ele, até roçar-se [...]*)” (ibidem: 140); “(*Cerra os olhos, alonga o pescoço e cerra exageradamente os dentes, arreganhando-os..., abanando a cabeça com um gesto feroz e carregado [...]*)” (ibidem: 141); “(*num grande gesto de terror*)” (ibidem: 142); “(*Ela diz que não com a cabeça... [...]*)” (ibidem: 143); “(*O seu gesto desastrado atira com o candeeiro ao chão*)” (*A casa dos mortos* – TE: 190); “(*Compondo o casaco no pescoço*) [...] (*estendendo a mão de repente*) [...] (*acaba de compor o casaco no pescoço*)” (*Intervenção cirúrgica* – TE: 211).

O drama *Salomé* não ignora, ainda, a famosa dança executada pela protagonista: um dos fragmentos que o integram, possivelmente projetado para compor o desfecho da obra, é suspenso no momento em que a princesa anuncia estar prestes a bailar, ao passo que outro excerto, cuja conexão com os demais é menos evidente, o episódio se introduz em termos mais sugestivos:

[...]

A – O que é que vós sonhastes?

SALOMÉ – Que o meu pai dava um banquete e eu dançava no banquete diante dos convivas. De tal maneira eu dançava que o meu pai me dizia – pede-me o que quiseres. E eu pedia a cabeça daquele doido que prenderam há dias.

A – Os homens falam dele...

SALOMÉ – De que estão aqueles homens falando?

A – Do vosso modo de dançar, senhora. Dos gestos que fazeis quando dançais.

SALOMÉ – Que gestos faço eu? Eu não estou fazendo gestos nenhuns.

A – As cousas em que estais pensando é que estão fazendo gestos no ar.

(TE: 175-176; TDE: 111).

Aqui, embora a dança se consume exclusivamente no sonho de Salomé – tratando-se, portanto, de um produto da imaginação – e esta alegue não estar executando “gestos nenhuns” naquele instante, sua criada lhe adverte de que tais meneios, uma vez processados pelo pensamento, tomam forma diante dos homens. Dito de outro modo, aqueles gestos, que inicialmente pareciam ter lugar apenas no interior da mente da princesa, passam também a se manifestar fora dela, a ponto de serem captados pelo olhar de terceiros. Assim, tem-se mais um exemplo, neste trecho em que a personagem se movimenta mesmo estando parada, de que dinamismo e letargia nem sempre se dissociam no drama estático pessoano.

Algo semelhante se verifica em *Diálogo no jardim do palácio*, no instante em que uma das personagens convida sua interlocutora a acompanhá-la em uma atividade lúdica:

B – Vamos jogar, se quiseres, um jogo novo. [...] Senta-te aqui, defronte de mim e chegada a mim. Encosta os teus joelhos aos meus joelhos, e toma as minhas mãos nas tuas... Assim... Agora fecha os olhos. Fecha-os muito bem e pensa... e pensa... em que deverás pensar? Sim, não penses em nada. Trata de não pensar em nada, de não querer sentir, de não saber que ouves ou que podes ver, ou que podes sentir as mãos, se quiseres pensar que elas existem... Assim, assim... Não movas nem o corpo nem a alma... [...] || O que sentiste?

A – Primeiro nada... Fui-me esquecendo de ti e de mim... Depois que me esqueci de tudo, então o meu corpo cessou. [...] Fui pouco a pouco nem tendo alma. Encontrei-me sendo um grande abismo em forma de poço, sentindo vagamente que o universo inteiro – com os seus corpos e as suas almas – estavam muito longe. [...] || E eu descí, ao contrário do

que se desce – ao contrário por dentro do ao contrário... [...] || Desci mais, sempre mais... e sempre nessa nova direção.

(TE: 72-74; TDE: 91-93).

Vê-se que, conforme o jogo proposto pela figura masculina à feminina, esta última deveria se conservar em estado de absoluta inércia, sem mover “nem o corpo nem a alma”. Mergulhada em tal estado, durante o qual ela declara ter neutralizado estes dois elementos, tanto dentro quanto fora de si, a personagem relata ainda assim ter experimentado a sensação de movimento interior, traduzido na vertiginosa imagem de uma descida “ao contrário por dentro do ao contrário” através das profundezas de seu espírito.

Mas é *O marinheiro* o drama estático que reúne maior número de elementos para matizar a noção de imobilidade, inclusive nos termos em que o próprio Pessoa buscou articulá-la teoricamente. De fato, embora o autor afirme que, nesta modalidade teatral, as personagens “não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se” (TE: 276), podem-se encontrar, naquela peça, duas menções pontuais a deslocamentos:

PRIMEIRA – [...] Se passeássemos?...

TERCEIRA – Onde?

PRIMEIRA – Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

TERCEIRA – De quê?

PRIMEIRA – Não sei. Porque o havia eu de saber?

(TE: 32; TDE: 52-53)

SEGUNDA – [...] Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... [...]

(TE: 35; TDE: 56)

Em nenhum dos dois excertos, está claro, se efetiva deslocamento algum, ambição que, mesmo enunciada, cede perante a inércia que domina as veladoras. Ainda assim, cabe questionar: isso basta para configurar “um teatro da inação”?¹⁴ – inclusive porque o próprio conceito de ação não se restringe a movimentações exteriores, ao contrário do que faz supor o fragmento teórico de Pessoa, quando este defende que as personagens “nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação” (ibidem: 276). Se o drama estático pessoano efetivamente “evita o conflito exterior”,¹⁵ ele o faz não por meio do aniquilamento da ação dramática (conquanto o dramaturgo sustente tratar-se de dramas

¹⁴ Expressão empregada por Freitas e Ferrari (cf. “Posfácio”, in TE: 357).

¹⁵ Ibidem: 358.

“sem ação” – *ibidem*), mas pela redefinição de seu estatuto, uma vez que a reposiciona no interior das figuras postas em cena.

Nesta peça, embora a movimentação interior seja realmente mais intensa do que a exterior, não se pode perder de vista o fato de que é possível captar, codificadas no discurso das veladoras, referências a possíveis gestos feitos por elas, mesmo que mínimos: “Não torçais as mãos.”, pede a Primeira à Segunda (antes, esta já as havia cruzado),¹⁶ “Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva...” (TE: 40; TDE: 63). Podem-se mesmo entrever, em alguns momentos, prováveis reações das outras duas donzelas ao que diz aquela que está com a palavra: “Eu podia cantar-vos uma canção [...] Porque é que não quereis que vo-la cante?” (TE: 37; TDE: 59), questiona a Primeira; “Exigis que eu continue?...” (TE: 41; TDE: 64), é a Segunda quem interroga; “Foi-me tão belo escutar-vos... Não digais que não...” (TE: 43; TDE: 67), a Terceira suplica às demais.

Apesar desses gestos ínfimos, a imobilidade predomina não apenas no presente da ação, quando as três companheiras velam o cadáver de uma quarta (e também “as horas que passam” – TE: 41; TDE: 64), como também na evocação do passado – “Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver.” (TE: 32; TDE: 53), recorda a Segunda – e igualmente na experiência do marinheiro naufrago, que, pondo-se “a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido” (TE: 39; TDE: 61), viaja sem nunca sair do lugar: “[...] e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas” (*ibidem*).

De todo modo, é significativo que a noção de movimento, oposta à de inércia, não deixe de se manifestar em determinados instantes: “Ah, como vós estais parada!” (TE: 44; TDE: 68), exclama a Primeira para a Segunda, revelando, talvez, algum anseio por movimento. Isso ocorre porque, n’*O marinheiro*, se processa algo semelhante ao que Martin Puchner já enxergou na *Hérodíade* de Mallarmé, a princípio concebida por seu autor como drama teatral e, depois, como poema: “absolutamente cênico, não *possível no teatro*, mas *requerendo o teatro*”.¹⁷ Conforme sustenta o estudioso americano, tais palavras sintetizariam a resistência ao teatro por alguns dramas que almejavam antes o livro do que o palco, caracterizados por um misto de rejeição e dependência que é ilustrado pela “Cena”, única parcela do texto publicada pelo escritor francês. Ali, há uma sequência de três gestos, atribuíveis à protagonista e interrompidos tão logo se

¹⁶ Cf. nota 13, p. 51.

¹⁷ Cf. carta a Henri Cazalis, de junho de 1865 (MALLARMÉ, 1998: 678). Grifos do autor.

iniciam, sendo perceptíveis não através de didascálias, mas sim por meio de sua codificação no diálogo; requer-se, assim, o teatro físico de gestos e corpos tocáveis, mas apenas para rejeitá-los (cf. PUCHNER, 2002: 60). Trata-se, pois, de procedimento análogo àquele empregado por Pessoa em sua peça, ao cifrar na fala da Segunda veladora a suspensão de um gesto que suas companheiras ameaçam principiar: “[...] Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... *Não, não vos levanteis*. Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho...” (TE: 33; TDE: 54; grifo meu).

Tal resistência à ação física, responsável pela interrupção dos sonhos, não constitui ocorrência isolada neste drama: “Estou procurando não olhar para a janela...” (TE: 33; TDE: 54), afirma a Primeira ainda nos instantes iniciais da peça, antecipando um gesto sutil que por duas vezes seria direcionado ao caixão com o cadáver da quarta donzela: “SEGUNDA – [...] São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão e estremecendo.*) Três não... Não sei... Não sei quantas...” (TE: 40; TDE: 63); “PRIMEIRA – Não sei... (*olhando para o caixão, em voz mais baixa*) Porque é que se morre?” (TE: 43; TDE: 67).

Interpondo gestos mínimos (ou mesmo interrompendo outros mais significativos, antes que se consumassem) na postura predominantemente inerte do trio de veladoras, o que acentua ainda mais a inatividade exterior das personagens, Pessoa não deixa de pontuar as nuances do princípio de imobilidade, absolutamente central para a constituição do drama estático enquanto gênero e cuja potência é extraída da tensão provocada entre letargia física quase que completa e acentuada movimentação no interior das figuras que povoam a cena.

Consideradas as gradações do modo como a noção de inércia se concretiza nos mencionados dramas estáticos, pode-se atingir o núcleo do estatismo pessoano: por ser “vitalmente intraduzível”, segundo propõe seu criador, esta espécie de teatro, que resiste ao palco sem descartá-lo por completo, lança mão do “movimento inexprimível”. Isto é: toma forma não por meio de gestos corporalmente apreensíveis, mas sim na esfera onírica, no âmbito da qual as personagens se movimentam com uma fluidez que lhes é interdita no dito mundo real.

A dança de Salomé é especialmente ilustrativa desse fenômeno, pois, ao ser sonhada pela protagonista, esta executa gestos no ar sem que realmente o faça. Deste modo, Pessoa se serve de um expediente semelhante àquele identificado por Puchner na obra de Mallarmé, visto que evita a dança sem de fato abandoná-la; antes, ele a transfigura por intermédio do sonho. No plano onírico, por certo, não há imobilidade.

Nele, as personagens estão habilitadas a executar ações físicas: do mesmo modo como a enteada de Herodes dança, um príncipe moribundo empunha espadas e se envolve em batalhas ou uma mulher conhecida como “a cadela”, na peça homônima, experimenta flagelações que a fazem escorrer sangue.¹⁸

Coloca-se, deste modo, uma condição peculiar das personagens do drama estático pessoano: elas não são projetadas fundamentalmente como entes reais. Quando lemos aquelas peças, não o fazemos sob uma ótica tão somente realista, imaginando que de fato haja, por exemplo, três veladoras em alguma torre perante o cadáver de uma donzela. Concebidas deste modo, elas se encontram em condição estática. Mas, para além disso, também as enxergamos envoltas em névoa, como produtos imaginários ou como imagens numa cabeça.

Efetivamente, a figuração esfumada das personagens confere uma evanescência particular à cena projetada por esses dramas, como se sua materialização fosse efêmera, fugidia. Daí decorre outra dimensão crucial do estatismo pessoano: essa ausência de delineamento, que se aplica também aos cenários, os quais quase sempre carecem de referentes concretos, confere à palavra a categoria exclusiva de corpo tangível nessas peças. Ao não se movimentarem num lugar e num tempo pouco evidentes, a substância daquelas personagens, que mal se apresentam como tais, é, afinal, a sua voz. Tem-se ali, portanto, não um deslocamento, um gesto, uma atitude, uma reação física, mas simplesmente um conjunto de vozes, no estatismo de sua condição primordial.

3. A orquestração das vozes (monólogo dialogado, polílogo, monodrama)

Dentre os cerca de vinte textos teatrais inconclusos que encontrou no espólio de Pessoa à época de sua pesquisa de doutorado, Teresa Rita Lopes refere um cujo título imediatamente nos salta à vista: trata-se de *Monólogo dialogado*, no qual são colocadas em cena as figuras do Pai Eterno, de Jesus Cristo e do Espírito Santo, que, ao longo de apenas duas páginas manuscritas, buscam determinar qual dos três de fato existe. Coloca-se, assim, por meio do recurso ao princípio religioso da Santíssima Trindade, um problema fundamental da poética pessoana: a clivagem do ser, que não se percebe como uno e indivisível. A pesquisadora entende, portanto, que a expressão com a qual o

¹⁸ As três peças, em cujo centro está o elemento onírico, serão comentadas de forma mais detida em outra altura. Cf. capítulo III, subcapítulo 2, “O drama estático pessoano e as peças de sonho”, p. 141-185.

dramaturgo intitula o texto é aplicável a quase todas as suas outras peças, que se assemelham essencialmente a “monólogos dialogados” (cf. LOPES, 1985: 125).

Não há dúvida de que, em vista do modo como Pessoa descreve o conjunto de seus escritos na conhecida “Tábua bibliográfica” de 1928, na qual propõe que a obra de cada heterônimo forma um drama e, todas juntas, um outro drama (cf. CEAE: 404), a noção de “monólogo dialogado” é produtiva para a compreensão global de seus textos, particularmente no que diz respeito ao modo como se articulam aqueles de natureza poética.¹⁹ Mas e quanto aos seus dramas estáticos? Tal princípio dá conta da forma como estes organizam as falas atribuídas às distintas figuras que neles estão presentes?

Ainda que a etimologia da palavra “monólogo” sinalize se tratar do discurso de uma só pessoa, tal discurso não está isento de carga dialógica, seja no sentido que lhe emprestou Bakhtin, ao analisar a forma do monólogo interior na obra romanesca de Dostoiévski, realçando a polifonia intrínseca às palavras enunciadas pelo protagonista de *Crime e castigo*,²⁰ seja naquele que lhe conferiu Benveniste, ao analisar o funcionamento do aparelho formal da enunciação.²¹

De sabor aparentemente paradoxal, a locução escolhida por Pessoa para intitular um de seus dramas inacabados evidencia, deste modo, o parentesco entre dois termos que se costumam conceber como mutuamente excludentes. Além disso, também parece sugerir a exploração de um procedimento característico, em certa medida, de peças teatrais da Antiguidade Clássica: o diálogo entre monólogos. Nelas, a extensão das falas atribuídas às personagens com frequência demanda, de fato, algum empenho para que o leitor reconstitua uma situação de legítimo intercâmbio dialógico, pois não é raro faltarem referências explícitas, no interior do discurso daquelas figuras, à presença do interlocutor. Transmite-se, desse modo, a impressão de que estas monologuem, mesmo que estejam diante de outros indivíduos.

¹⁹ A referida pesquisadora portuguesa se reporta a tal esquema ao tecer as seguintes considerações: “Uma vez criadas, essas personagens [os heterônimos] não devem mais ser consideradas estanques, tal como poderiam aparentar. Ainda que os monólogos delas sejam apresentados separadamente, elas não se ignoram umas às outras: elas se respondem, se contradizem, se completam – mas cada uma, por detrás de seus muros, não faz mais que perseguir sozinha seu monólogo ou, por vezes, seus diálogos a uma só voz [...] Elas sustentam, portanto, ao nível da obra em seu conjunto, diálogos que é preciso captar para que se possa compreendê-la” (LOPES, 1985: 113).

²⁰ “O monólogo interior dialogado de Raskólnikov [...] é um magnífico protótipo de *microdiálogo*; nele todas as palavras são bivocais, em cada uma delas há vozes em discussão. [...] O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes” (BAKHTIN, 2013: 85; grifo do autor).

²¹ “O ‘monólogo’ é um diálogo interiorizado, formulado em ‘linguagem interior’, entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece entretanto presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significante a enunciação do eu locutor” (BENVENISTE, 1989: 87-88).

Pessoa não ficou indiferente a esta particularidade da dramaturgia clássica, de acordo com um comentário seu a propósito dos dramas de Ésquilo, nos quais alega encontrar “poesia lírica posta na boca de diversos personagens” (TH: 268).²² Mais adiante, no mesmo texto, o autor sugere que os solilóquios contidos nas peças de Shakespeare igualmente poderiam ser lidos dessa forma, ao imaginar a hipotética criação de Hamlet como “simples personagem, sem drama” e especular que o dramaturgo inglês teria escrito, se assim tivesse procedido, “um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico” (ibidem: 269).

Tal confluência entre os modos de expressão lírico e dramático não está circunscrita, porém, a obras de um passado remoto, segundo atestam as seguintes palavras de Jean-Pierre Ryngaert, reconhecido estudioso não apenas do teatro clássico e neoclássico, como também do moderno e contemporâneo:

O diálogo nem sempre é fruto de dois discursos contraditórios, de duas consciências que se enfrentam. Em certos diálogos líricos, em particular, em que as réplicas se alternam, os enunciadores na verdade colaboram na produção de um mesmo texto que aparece dividido apenas por razões arbitrárias, e que portanto se assemelham ao monólogo.

(RYNGAERT, 1995: 102)

As palavras do ensaísta francês se ajustam a certos dramas estáticos de Pessoa, que inclusive reconheceu, tal como vimos na seção anterior, estar no modo lírico de expressão um dos fundamentos da modalidade teatral concebida por ele (cf. TE: 277). Além disso, a semelhança de tais obras com o monólogo já foi notada por mais de um comentador d’*O marinheiro*, por exemplo, conforme ilustram as seguintes ponderações, feitas por Caio Gagliardi:

As falas das veladoras, a certa altura da peça, deixam de demarcar espaços de enunciação distintos ou de identificar as personagens, para confundi-las umas com as outras. Ganha força a sensação no leitor de que essas vozes não se prendem a um corpo definido. À medida que a leitura avança, as veladoras se evanescem, desmaterializam-se enquanto personagens, e as falas, já incorpóreas, e sem referência no espaço e no tempo, deixam transparecer o tom monocórdio do texto. O diálogo se enfraquece a ponto de se remodelar em uníssono, e as três vozes convergem, finalmente, num monólogo.

(“Introdução”, in TE: 23)

Não estamos diante, porém, de uma particularidade da obra teatral pessoana ou mesmo de outros “diálogos líricos” semelhantes a ela. A sobreposição de vozes

²² Num exemplar em inglês da obra do tragediógrafo grego que se conserva na biblioteca particular de Pessoa, o tradutor defende que o elemento lírico é predominante na construção das peças de ÉSQUILO (1917).

constitui um dos principais alicerces do drama moderno, correspondendo a um dos indícios de que, na virada do século XIX para o XX, se operou uma mudança de paradigma da forma dramática, tal como anunciado no “Preâmbulo” deste trabalho, em conformidade com o diagnóstico proposto por Jean-Pierre Sarrazac. Naquele período, emerge uma nova espécie de diálogo, divergente do modelo hegeliano, segundo o qual as falas enunciadas pelas personagens não apenas delineiam o caráter individual de cada uma destas como também permitem que se imponha o conflito responsável por levar adiante a ação dramática, uma vez que as figuras em cena emitem pontos de vista colidentes, conduzindo o drama rumo à catástrofe final. Conforme esta concepção, o intercâmbio dialógico, assentado em réplicas que nunca deixam de estar claramente concatenadas, se limita à relação interpessoal e não possui outro objetivo senão o de alimentar o avanço, em ritmo ascendente, do embate entre os indivíduos.

Sarrazac sustenta que tal modelo de diálogo, baseado na disposição de personagens em confronto, não mais se sustenta por completo na obra de autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Maeterlinck (dramaturgos que Peter Szondi considera ilustrativos de que estaria em crise a forma dramática assim como concebida desde a Renascença, juízo que o crítico francês não subscreve). De acordo com a perspectiva adotada pelo autor da *Poética do drama moderno*, isso ocorre devido ao homem do século XX se caracterizar pelo isolamento, tanto dos outros quanto de si mesmo, abalando as condições para que se estabeleça o conflito entre diferentes caracteres com o qual Hegel, ao revisitar Aristóteles, sonhara uma centena de anos antes:

Essa separação se inscreve no próprio diálogo. As réplicas não mais se concatenam. Cada réplica se distancia daquela que a precede e daquela que se segue a ela. Cava-se um abismo entre as réplicas como entre as personagens. Longe do diálogo suturado do século XIX, que tinha horror ao vazio – ali, o vocábulo “réplica” remetia à última palavra pronunciada por um ator, sinal para que o interlocutor a encadeasse imediatamente –, o “diálogo errante” é um diálogo completamente aberto e descontínuo, acolhendo tanto o silêncio quanto as diferentes formas narrativas que nele vêm se interpolar.

(SARRAZAC, 2012a: 244-245; idem, 2017: 198-199)

À luz de tais considerações, mesmo que se constatem, n’*O marinheiro*, inúmeros instantes em que o discurso de uma veladora remete às palavras ditas logo antes por uma de suas companheiras, não se enfraquece a impressão de que elas monologuem, isoladas umas das outras, apesar de, ao menos na aparência, sustentarem entre si um diálogo convencional. Isso fica evidente no excerto a seguir, reproduzido sem interpolações e no qual se encontram sublinhados os momentos em que há concatenação

entre as falas, ínfimos em comparação com o seguimento do enunciado de cada veladora:

SEGUNDA – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA – Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho. Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...

SEGUNDA – Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos... As mãos pelos cabelos – é o gesto com que falam das sereias... (*Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa*). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado...

PRIMEIRA – Eu também devia ter estado a pensar no meu...

TERCEIRA – Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Porque é que correria, e porque é que não correria mais longe, ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer cousa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...

SEGUNDA – As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... Às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...

(TE: 33-35; TDE: 54-56)

Nesta peça, Pessoa já dá vazão, portanto, a uma outra espécie de diálogo, distinto daquele preconizado pelo modelo hegeliano. Contrariamente ao intercâmbio dialógico convencional, que supõe o contato entre os indivíduos, esse “diálogo errante”, para retomar a expressão de Sarrazac, se nutre do retraimento das figuras em cena: “A insularidade das personagens abre espaço para uma verdadeira polifonia” (SARRAZAC, 2012a: 247; idem, 2017: 201). Passa-se, assim, “de uma personagem que age por meio de palavras a uma personagem passiva e à escuta” (SARRAZAC, 2012a: 250; idem, 2017: 203), de modo que a “dominante do diálogo se desloca do intercâmbio no presente para a coexistência de solilóquios votados à retrospeção, à rememoração, à revivescência” (SARRAZAC, 2012a: 250; idem, 2017: 203-204). Nesse sentido, pode-se afirmar que as

veladoras d'*O marinheiro* efetivamente compõem um extenso “monólogo dialogado”, tecido pela orquestração de discursos solitários, atribuídos a três diferentes enunciadoras.

Na medida em que esse novo diálogo que emerge ao longo do século XX (e se perpetua até nossos dias) frequentemente pressupõe uma “pluralidade de vozes no interior de um mesmo solilóquio” (SARRAZAC, 2012a: 252; idem, 2017: 205), o autor francês se refere a ele como *polílogo*, uma forma de organização das falas que não poucas vezes corresponde à interlocução de uma consciência consigo mesma. Apenas sugerida n'*O marinheiro*, tal condição é explicitada por Pessoa em sua peça *Os estrangeiros*, projetada como “drama estático sobre a vida interior” (TE: 147), segundo se depreende da seguinte lista de personagens:

- A – O conceito que o indivíduo faz de si-próprio.
- B – O conceito que o indivíduo julga que o interlocutor faz dele.
- C – O conceito que o indivíduo faz do seu interlocutor.
- D – O conceito que o indivíduo tem a respeito do universo em geral.
- E – A soma de conceitos que a educação e a vida deram ao indivíduo.
- F – O estrangeiro.

(ibidem)

Ainda que até hoje se conheça apenas um único excerto de diálogo expressamente apontado, por Pessoa, como relativo a tal peça (a edição consultada exhibe também um segundo fragmento, de atribuição conjectural; cf. ibidem: 148-149), a dita passagem já nos dá a medida de como o autor português a princípio pretendia articular as falas atribuídas às personagens:

- A – Não sei se isto é tristeza ou alegria, tão vaga e misteriosa é a suavidade doentia do que sinto.
- B – É um tédio profundo, que o pensamento e a dor criaram em mim...
- C – Deve ser isso... Como deve ter sofrido o espírito que assim sente!
- D – Tudo passa e se perde... Tudo sabe a gasto... A vida...
- E – ... deve ser esforço e ânsia, e o preciso é que \diamond ²³
- F – Três e um, quatro; e dois, seis...

(ibidem: 148)

Já desde sua concepção, que almeja colocar em cena as diferentes instâncias que compõem a psique de determinado sujeito, *Os estrangeiros* evidencia não haver lugar, no drama estático pessoano, para personagens claramente individualizadas. Não faz sentido, portanto, especular em que medida o dramaturgo português teria sucesso em efetivar, por meio das falas atribuídas àquelas figuras, a índole de cada uma delas nos

²³ Espaço deixado em branco pelo autor.

termos em que estão descritas na listagem de *dramatis personae* (embora a única réplica destinada a “F”, identificado como “O estrangeiro”, por destoar completamente do tom das demais, faça jus à sua alegada condição forasteira – de resto, comum às demais figuras ali presentes, dado o título da peça, no plural: todos os diferentes “conceitos” relativos ao indivíduo, somados, de certa forma corresponderiam a um conjunto de “estrangeiros”).

Mesmo que demasiado breve, a sequência permite aproximar o procedimento ali adotado da forma dramática que Sarrazac qualifica como polílogo, caracterizada pela exposição de uma “palavra solitária a várias vozes”, isto é, “polifonia limitada a uma só personagem” (SARRAZAC, 2012a: 254; idem, 2017: 207). Algumas das obras a que o estudioso francês recorre para ilustrar esse modelo de construção dialógica não deixam dúvida do quanto, sob tal ponto de vista, o drama estático pessoano, concebido no início do século XX, conversa com a dramaturgia praticada no fim desse período. Em *Portadoras de luz* (1997), por exemplo, peça curta de Daniel Keene, dialogam uma adolescente e uma idosa, cujas falas são introduzidas apenas por travessões, como que a “sublinhar que não se trata mais de personagens distintas, mas de vozes imbricadas umas nas outras” (SARRAZAC, 2012a: 254; idem, 2017: 206). Já em *King* (1998), de Michel Vinaver, são postas em contato três versões distintas da personagem do título – King jovem (KJ), King maduro (KM) e King idoso (KI) –, orquestrando vozes que se entrelaçam em uníssono, algo evidenciado nos instantes em que falam todos juntos, identificados pela inicial “T”:

(KJ) Um caminhão que se imobiliza mais um veículo que se move

(KI) E vi com meus próprios olhos

(KM) Aonde vai o mundo

(KI) Arrastado para o abismo

(T) Pela concorrência

(KM) Em seu lugar e posição

(KI) Os cotovelos plantados na beira da janela de meu quarto de hotel em Scranton eu vi eu soube

(KM) Qual era a trilha da salvação

(T) A instituição da igualdade material.

(Vinaver *apud* SARRAZAC, 2012a: 254; idem, 2017: 207).

A recorrência de um procedimento similar de orquestração do diálogo em dramaturgias do início e do fim do século XX demonstra a pertinência da perspectiva defendida por Sarrazac, para quem a denominação “drama moderno” pode se aplicar inclusive àquele mais próximo de nós, em vista da proximidade existente entre as obras

de Sarah Kane ou Strindberg, por exemplo, a despeito dos quase cem anos que as separam. Do mesmo modo, seja sob a forma do “diálogo das idades”, representado pela peça de Keene, seja sob a do “diálogo entre as partes de um eu clivado” (SARRAZAC, 2012a: 255; idem, 2017: 208), ilustrado pela de Vinaver, percebem-se semelhanças entre o paradigma do polílogo e o modo como Pessoa articula a distribuição das falas em diferentes vozes em seus dramas estáticos, especialmente familiares à segunda espécie de diálogo, tramada pelo dramaturgo francês.

De fato, também o *Diálogo na sombra*, a exemplo do que já se sugeria n’*O marinheiro* e se explicitava n’*Os estrangeiros*, pode ser concebido como a interlocução entre porções distintas de um mesmo ser. Nele, interagem duas entidades, uma identificada pela inicial “A”, abreviação de “alma”, e a outra pela letra “E”, possível alusão a “eu”:

A – Quisera saber como és feito por dentro... Como é a tua vontade por dentro, que cousas há naquela parte do teu sentir que tu não medes que sentes.

E – Tão feminina nisso... E és da matéria das cousas irreais!

A – Quando levantas um braço, eu queria saber porque cousas do além tu levantas esse braço... O que há por detrás de tu queres levantar e de saberes porque o queres levantar? Vim contigo há tanto e não sei quem tu és... Reparo às vezes nos pequenos gestos que fazes e vejo quão pouco sei de ti...

E – Eu próprio não sei quem eu sou... Meus gestos são entes estranhos quando reparo neles, e sombras incertas quando não reparo. São uma perpétua revelação a mim próprio. Sou tão exterior a conhecer-me como o mundo externo... Entre o meu querer erguer um braço e ele erguer-se vai um intervalo divino... Transponho, entre pensar e falar, um abismo sem fundo humano.

[...]

A – Sou a tua Alma e a mim-própria não me contas tudo!

(TE: 115-116)

O eu, responsável pelo controle do corpo, não vislumbra a alma como parte reconhecível de si mesmo, associando-a à “matéria das cousas irreais”; por sua vez, tampouco o espírito apreende de modo satisfatório os movimentos feitos pelo sujeito, não obstante declare acompanhá-lo há tanto tempo. Para além do desdobramento do indivíduo em instâncias diversas, esse diálogo encena a impossibilidade de o ser atingir pleno conhecimento a respeito daquilo que o constitui, a ponto de parecer um estranho para si mesmo, seja quando volta a atenção para seus próprios trejeitos, seja quando os ignora (“Meus gestos são entes estranhos quando reparo neles, e sombras incertas quando não reparo”).

O pressentimento de que os seres, bem como o ambiente em que eles se situam, não transpõem a penumbra que os envolve também comparece em *Diálogo no jardim*

do palácio, quando uma das figuras em cena especula: “Talvez tudo seja símbolo e sombra” (ibidem: 82). A certa altura desta peça, aliás, os dois dialogantes igualmente se questionam a propósito da natureza do corpo e da alma, intuídos por eles como substâncias heterogêneas:

A – Os nossos pai e mãe foram os mesmos. Nós somos portanto a mesma cousa; somos um só, ainda que pareçamos dois? Ou não somos – e o que interveio entre nossos pais e nós para que pudéssemos ser diversos? O que é que me separa de ti? Estendo a mão, toco-te e não sei o que é tocar-te... Olho-te e não percebo o que é ver-te. Para mim és mais real do que eu própria, porque te vejo todo, porque te posso ver as costas e não a mim... Para mim existo apenas de um lado... Ah, se eu pudesse compreender o que estou dizendo!

B – Que vês tu de mim? O meu corpo. Tu à minha alma não vês.

A – Mas nem a minha vejo, e ao meu corpo mal o vejo. Não o vejo como um corpo se deve ver para parecer real. Olho para baixo para ele, não olho para diante, como para ver o teu. Se ao menos eu me sentisse sentindo meu corpo! Mas não me sinto dentro nem fora. Nem sou, nem visto, o meu corpo. São – corpo e alma – qualquer cousa que eu não possuo... [...]

(TE: 70-71, TDE: 89)

O estranhamento do corpo e da voz constitui, enfim, um tema recorrente no drama estático pessoano: “Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...” (TE: 45; TDE: 70), intui uma das veladoras d’*O marinheiro*, ao passo que um dos falantes do *Diálogo no jardim do palácio*, pouco após o trecho citado acima, assim se lamenta: “Ah, tudo isso não me perturba tanto como a minha voz, quando soa de mim, e eu penso que não a criei, nem sei o que ela é, nem a trago comigo como uma cousa minha” (TE: 70-71; TDE: 89-90). Mas o que torna o *Diálogo na sombra*, redigido por volta de 1914, particularmente curioso é o fato de abordar a problemática de um sujeito cindido em conversação consigo mesmo de modo análogo a uma peça que seu autor só leria a partir do ano seguinte: trata-se de *Nos bastidores da alma* (1912), de Nikolai Evreinov, cuja primeira edição em inglês, intitulada *The theatre of the soul* [O teatro da alma] e impressa em 1915, figura na biblioteca particular de Pessoa (cf. EVREINOV, 1915). Ainda que seu “drama estático sobre a vida interior” *Os estrangeiros* (c. 1916) exhiba uma dedicatória ao dramaturgo russo, o português, ao redigir um inacabado ensaio a propósito do gênero dramático, não deixou de reprovar, no autor daquela peça, o fato de este ser demasiado cerebral – aliás, uma censura que o próprio criador dos heterônimos também sofreu por alguns de seus primeiros críticos, como João Gaspar Simões e José Régio, vinculados à revista *Presença*:

O limite da preocupação científica na arte – mas neste caso já inadmissível, e consciente e voluntário demais – é o espantoso ato *O Teatro da Alma* de Evreinoff, em que a cena é o

“interior da alma humana” e as personagens, designadas por A¹, A² e A³, etc., são as várias subindividualidades componentes desse pseudo-simplex a que se chama o espírito. Mas neste caso o autor pôs inteligência demais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das inovações literárias e artísticas modernas, não às conquistas mas às curiosidades da inteligência, como os anagramas, os desenhos de um só traço e os poemas univocálicos.

(AL: 62-63)

Em vista do juízo de valor expresso acima e também do impacto exercido pelo texto de Evreinov sobre a composição d’*Os estrangeiros*, no qual Pessoa assume explicitamente o procedimento de propor a interlocução entre entidades que compõem um mesmo ser, já insinuado n’*O marinheiro*, no *Diálogo na sombra* e em determinados momentos do *Diálogo no jardim do palácio*, será útil dedicarmos maior atenção às criações do autor russo ao longo das próximas páginas, a começar pelo vocábulo com que este qualifica sua peça no subtítulo que lhe apôs: “um monodrama em um ato”.

Tal como demonstrou Paul ARON (2019), a origem do termo remonta a meados do século XVIII e desde então assumiu diversos significados, nem sempre compatíveis entre si e que não cabe detalhar aqui. Basta referir, a título de exemplo, não ser suficiente apenas decompô-lo em duas partes, *mono* e *drama*, o que nos induziria a pensar numa obra teatral estruturada em torno de somente uma personagem ou de um único ator – um monólogo, portanto. Isso porque, primitivamente, a expressão se vinculava ao melodrama, gênero de obra dramática que pressupunha acompanhamento musical e que se popularizou ao longo dos anos 1700. Foi de acordo com essa acepção que a obra *Pigmalião* (c. 1762), de Jean-Jacques Rousseau, passou a ser qualificada por seus contemporâneos como monodrama: não se tratava de simples melodrama, pois seu autor o compôs para uma só voz; tampouco se confundia com um monólogo, na medida em que admitia a dimensão musical, seja sob a forma do canto, seja sob a alternância da declamação do texto com melodia instrumental ou coral.

Feitos tais esclarecimentos, é preciso enfatizar não ter sido em nenhum desses sentidos que Evreinov empregou o vocábulo no subtítulo de sua peça. Ali, a palavra “monodrama” diz respeito a uma modalidade dramática que se caracteriza pela apreensão do mundo por meio da psique de apenas um ser, tal como claramente exemplificam duas de cinco peças que Saint-Pol Roux reuniu sob aquele termo: *O epílogo das estações humanas* (1893), situado menos na sala de uma torre do que no interior de um imenso crânio – tal como aludimos anteriormente a respeito d’*O*

marinheiro –, e *As personagens do indivíduo* (1894), na qual dialogam um idoso e um jovem que, no desfecho, revelam ser a mesma pessoa.

Poucos anos antes de dar a conhecer *Nos bastidores da alma*, Evreinov já havia lançado mão do conceito na conferência “Introdução ao monodrama”, proferida em 1908 e publicada no ano seguinte. Nela, preceitua-se que o gênero é o único passível de dar conta do que ele considera ser indispensável ao fenômeno teatral: a comunhão entre o espectador e as personagens que este vê em cena. Apoiando-se em estudos da psicologia de seu tempo, o autor defende que a consciência humana só consegue se concentrar de modo completo sobre um aspecto da realidade por vez, motivo pelo qual conclui que o indivíduo presente ao espetáculo é capaz de comungar da experiência de somente uma personagem. Assim, o monodrama consistiria no “tipo de representação dramática que, aspirando a comunicar o mais plenamente ao espectador o estado de alma de uma personagem, apresenta no palco o mundo que a rodeia tal como este é percebido pela personagem em qualquer momento de sua existência cênica” (EVREINOV, 1999: 153). Mais adiante, acrescenta que “o espetáculo exterior deve ser a expressão do espetáculo interior” (ibidem: 157) desta figura central, identificada pela alcunha “eu”, de modo que a cena corresponda à forma como ela concebe a realidade circundante, na medida em que, “para a psicologia desta personagem, o importante é a visão subjetiva do objeto real e não o objeto em si mesmo” (ibidem: 163). Nesse sentido, trata-se de um procedimento de construção cênica que abarca não apenas os elementos inanimados que o protagonista percebe em torno de si como também outras figuras humanas:

Em outros termos, o espectador não percebe os outros protagonistas do drama a não ser pela forma como estes se refletem para o sujeito da ação; em consequência disso, as emoções deles, desprovidas de valor independente, não são representadas como cenicamente importantes exceto na medida em que se projeta sobre eles o “eu” que apreende o sujeito da ação.

(ibidem: 164)

Dessa perfeita identificação entre espectador e personagem central, conjugados em um mesmo “eu”, advém o princípio do monodrama segundo Evreinov. Para ilustrar sua teoria, o autor russo recorreu às peças *A ascensão de Joaquina*, de Gerhart Hauptmann, *O pássaro azul*, de Maeterlinck, e *As máscaras pretas*, de Leonid

Andréiev, caracterizadas pelo predomínio do sonho ou de uma alucinação prolongada.²⁴ Dado que sua exposição se apoiava não apenas no componente dramaturgico, mas sobretudo no elemento cênico, o teórico também forneceu exemplos relativos ao palco, esclarecendo que se o protagonista do drama, distinguido como “eu”, em determinado instante semicerrasse os olhos, as luzes deveriam se enfraquecer para acompanhar tal movimento: “a causa da obscuridade no palco não reside na interrupção da corrente elétrica, mas no fato de que ele, o espectador, fechou os olhos” (ibidem: 166).

Tais propostas de resolução cênica foram objeto de julgamento negativo por contemporâneos do teatrólogo, que acusavam sua teoria de ser vaga e imprecisa, tal como exemplifica o seguinte comentário, feito pelo estudioso Spencer GOLUB (1981: 18): “Se o herói adormece [...], o palco será mergulhado na escuridão. Mas o que aconteceria com o espectador se o herói fosse golpeado com um bastão na cabeça? [...] Evreinov jamais definiu os limites de sua concepção para além dos poucos exemplos que forneceu”.

Ao se ver na necessidade de responder às fortes críticas, o artista russo buscou ele mesmo escrever textos dramaturgicos que servissem de apoio a seu conceito de monodrama, um dos quais foi justamente *Nos bastidores da alma*, que Pessoa considerou reprovável em função de o dramaturgo ter posto “inteligência demais e arte de menos na obra” (AL: 62-63). Em vista do que se expôs até aqui, as limitações do modelo proposto pelo autor parecem ser antes de ordem estética do que científica, o que nos encoraja a colocar em dúvida a pertinência da ressalva feita pelo escritor português. Assim sendo, detenhamo-nos, a partir de agora, sobre a referida peça e suas condições de produção.

A observação de Pessoa segundo a qual *Nos bastidores da alma* representaria o “limite da preocupação científica na arte” (ibidem) nos induz a tomar por sério o que, na realidade, possivelmente não o era. De fato, ainda que seu criador a tenha qualificado como “a peça mais original da história do teatro de todas as nações” (Evreinov *apud* GOLUB, 1981: 21), esta foi concebida para ser levada ao palco pela companhia Espelho Curvo (ou “deformante”, conforme outra possibilidade de tradução).²⁵ Uma vez

²⁴ No próximo capítulo, nos deteremos sobre obras dramáticas que se estruturam em torno da problemática do sonho, comentadas à luz de Pessoa. Cf. capítulo III, subcapítulo 2, “O drama estático pessoano e as peças de sonho”, p. 141-185. O texto *A ascensão de Joaquina* será referido na seção 2.6., “A realidade do sonho em Hauptmann e Pirandello”, p. 170-180.

²⁵ Para mais informações a propósito desta companhia teatral, fundada em 1908 pelo crítico teatral Aleksandr Rafailovitch Kugel em parceria com sua esposa, a atriz Zinaída Vassílievna Kholmkaia, cf. RIPELLINO (1996: 183-189).

considerado que Evreinov, entre 1910 e 1917, esteve à frente das encenações do grupo, caracterizadas pelo viés paródico e satírico, a pesquisadora Suzanne MOISSON-FRANCKHAUSER (1981: 30) aventa a possibilidade de o autor russo ter composto aquele drama com o intuito de ridicularizar “não apenas as teorias psicológicas então em voga, mas também a própria forma de peça moderna que ela acabara de conceber, isto é, o monodrama”.²⁶

Teria escapado a Pessoa, este mestre da ironia, a vocação sarcástica da peça de Evreinov? É igualmente possível que ele apenas o tenha ignorado para que prevalecesse o ponto de vista defendido naquele seu inconcluso ensaio sobre a forma dramática, no qual desqualifica as tentativas feitas por determinados dramaturgos modernos no sentido de incorporar a suas obras as mais recentes conquistas do pensamento científico de então, a exemplo de Ibsen, incapaz, segundo ali se sustenta, de “criar personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição” (AL: 63). De qualquer modo, o prefácio à edição inglesa a que o escritor português teve acesso já apresentava sinais da natureza satírica do texto, ao mencionar uma montagem d’*O inspetor geral*, de Nikolai Gogol, no âmbito do Teatro de Paródia de Petrogrado (na verdade, a companhia Espelho Curvo) em que se sucediam, numa única noite, diferentes propostas modernas de encenação da obra, ora segundo as propostas do Teatro de Arte de Moscou, ora segundo aquelas de Gordon Craig, e assim por diante.²⁷ Não obstante estar ciente da predisposição do autor de *Nos bastidores da alma* para a paródia, o prefaciador e tradutor ainda assim assinala a “cruzeza” com que a peça representa o interior da mente humana, o que para ele configura antes virtude do que defeito, por essencialmente corresponder à forma como aquela se organiza, quer diga respeito à “alma de um filósofo ou de um camponês”.²⁸

A ação da peça, que a didascália inicial informa transcorrer no interior da alma durante meio segundo (EVREINOV, 1915: 13), é antecipada por um prólogo que se

²⁶ A primeira hipótese também foi considerada por RIPELLINO (1996: 188): “A intenção de Lévíéinov era provavelmente a de zombar das desmesuradas análises psicológicas, ilustrando os motos da alma com barroquismos visuais, com desajeitadas personificações e até mesmo com aleatórias mudanças de luz”.

²⁷ Cf. Christopher St. John, “Foreword”, in EVREINOV (1915: 7-8). Para uma descrição um pouco mais detalhada da montagem, evidenciando a inclinação profundamente sarcástica desta, cf. RIPELLINO (1996: 186).

²⁸ Ibidem, in EVREINOV (1915: 8). Registre-se, por fim, que “Christopher St. John” consiste no nome adotado, a partir de 1912, pela ativista Christabel Marshall, companheira de Edith Craig, irmã de Edward Gordon Craig e que foi responsável pela primeira montagem inglesa da peça de Evreinov (cf. DOVALE, 2010).

desenrola no palco com as cortinas ainda abaixadas, no qual uma figura análoga ao presunçoso e charlatão *Dottore* da *Commedia dell'Arte*, o Professor, aparelhado com lousa e giz, assegura aos presentes que a representação à qual irão assistir equivale a “uma obra genuinamente científica, em todos os aspectos assentada sobre os mais recentes desenvolvimentos da psicofisiologia” (ibidem: 14), cujos estudos evidenciam a natureza cindida da alma humana, composta pela soma de diferentes entidades: “M1 é o eu racional, a RAZÃO, se assim vocês preferirem chamá-lo. M2 é o eu emocional, ou o SENTIMENTO, tal como podemos nomeá-lo. M3 é o eu psíquico, ou o ETERNO. [...] Esses três “M’s” ou “eus” constituem o grande eu integral” (ibidem).

Também a localidade dos eventos a serem protagonizados por estas figuras é objeto de esclarecimento pelo Professor: a alma humana, composta por entes distintos que formam a personalidade completa de um sujeito, manifesta-se na região peitoral – no diafragma, mais precisamente –, abrangendo coração e pulmões, bem como um trecho do sistema nervoso, cuja vibração é comparável com a de um telefone e por meio do qual as duas entidades predominantes se comunicarão com o indivíduo que as comporta. Quando a personagem se retira e se levantam as cortinas, o público tem diante de si um cenário que coincide com a descrição feita por ela, no qual se encontram os três seres anteriormente mencionados, todos vestidos de preto: M1, a “entidade racional”, porta um casaco, usa óculos, tem penteados com muito apuro os cabelos ligeiramente grisalhos e apresenta trejeitos sóbrios; já M2, a “entidade emocional”, veste uma blusa de artista e gravata vermelha, assumindo um aspecto jovial que, para além dos cabelos em desalinho, ainda se manifesta nos gestos velozes, vibrantes e um pouco afetados; por fim, M3, a “entidade subliminar” (ou “inconsciente”, conforme outra possível tradução), traja uma máscara preta e se limita a dormir, embora permaneça “no primeiro plano, com uma maleta debaixo do braço, na atitude de um viajante, desgastado pelo cansaço” (ibidem: 16).

Na sequência, o modo como a ação propriamente dita é conduzida destoa da ressalva feita por Pessoa em seu estudo, segundo quem Evreinov teria posto “inteligência demais e arte de menos na obra” (AL: 62-63). Não fossem as inclinações paródicas do autor, seria condenável não o excesso de cientificismo do texto – tornando aceitável relegá-lo ao patamar das “curiosidades da inteligência” (ibidem) –, mas sim o apoio deste em formas dramáticas desgastadas. Efetivamente, para acusá-lo de esquematismo, precisaríamos focalizar menos a suposta exposição de teses externas à

ação dramática do que o modo como os eventos ali desenrolados dão forma às dicotomias razão-emoção, prudência-desequilíbrio, civilidade-selvageria.

Nesse sentido, caso se ignorassem as tendências satíricas do dramaturgo russo ao compor sua peça, poder-se-ia afirmar que, por trás de uma superfície provocativa, comparável com a da “maioria das inovações literárias e artísticas modernas” (ibidem), esta obra obedece a uma estrutura bastante convencional – e muito distante, pois, de configurar um ato “espantoso” (ibidem) –, amparada em uma série de elementos estereotipados: personagens planas, chapadas, divididas em boas e más; réplicas que sofrem de tamanho exagero que, limiares à paródia, mal se podem levar a sério; enredo amoroso que resulta em traição e catástrofe, entre outros.

De qualquer modo, o texto de Evreinov, na aparência desconcertante, mal disfarça a intriga similar à de um melodrama (não na acepção de gênero dramático em que os diálogos são entremeados por música, mas sim na de drama demasiado sentimental e lacrimoso): um pai de família, infeliz ao lado da esposa e da criança pequena, envolve-se com uma dançarina e passa a beber compulsivamente, até que, desprezado pela amante, suicida-se com um tiro de pistola.

O desenvolvimento da tensão dramática é marcado pela agitação no sistema nervoso e a conseqüente aceleração das batidas cardíacas do sujeito, as quais se aproximam gradualmente do ápice a partir do instante em que M1 e M2 trazem ao palco figuras antagônicas da dançarina e da esposa: primeiro, a entidade emocional realça a beleza, juventude e sensualidade da amante, cujo canto lhe extasia, para em seguida ser interrompido pelo ente racional, que expulsa aquela figura aos gritos e acusa o outro de se apaixonar por um ser que é apenas fruto da imaginação: “Ela não é assim. Você beija um rosto pintado, acaricia cabelos falsos. Ela tem quarenta anos, se é que os tem. Deixe-a! Tudo o que você vê e sente é falso. Veja-a como ela é, veja a realidade!” (EVREINOV, 1915: 21). O enunciado conjura em cena uma segunda imagem da dançarina, absurdamente envelhecida e deformada, e que, ao tirar a peruca, revela uma cabeça quase que careca. A seqüência prossegue com a entrada no palco das versões corporificadas dos dois conceitos da esposa: segundo o discurso de M1, amável, doce e que passa três noites sem dormir, aflita, à espera do marido que não lhe dá notícias; M2 repete a acusação feita antes, garantindo não haver verdade naquela figura, apenas um sentimentalismo vulgar, e, após expulsá-la com violência, traz à cena uma mulher mesquinha e burguesa, desprovida de paixão e alegria.

O embate progride da esfera verbal para a física quando as personagens que representam as duas primeiras imagens da esposa e da dançarina se cruzam em cena e protagonizam um confronto digno de romances baratos, com direito a insultos e puxões de cabelo que se intensificam ao se metamorfosearem no segundo conceito de suas personagens. Terminado o grotesco embate entre elas, vencido pela amante, é a vez de M1 e M2 partirem para as vias de fato, numa luta ganha pela segunda entidade, por estrangulamento. Segue-se, então, a rejeição do vencedor pela dançarina e, por fim, o incentivo ao suicídio do homem que ele compõe.

A cena final consiste no abrupto despertar de M3, pouco antes do tiro, após o qual um gigantesco buraco se abre no diafragma, do qual saltam filetes de sangue. A cena é tomada pela escuridão; o coração para de bater e o pulmão, de respirar. A entidade subliminar espreguiça e vê entrar em cena um porteiro, carregando uma lanterna, o qual anuncia: “Esta é a Cidade de Todos. Você tem que sair daqui, senhor. Você desce aqui” (ibidem: 27). A personagem agradece, põe um chapéu, toma nas mãos sua mala e, bocejando, segue o porteiro para fora do palco.

Como se vê, as semelhanças de *Nos bastidores da alma* com a prática dramaturgic de Pessoa se restringem apenas à proposta de colocar em cena os elementos contrastantes da psique de um indivíduo, ao contrário do que parece sugerir a dedicatória a Evreinov no “drama estático sobre a vida interior” *Os estrangeiros*, a qual nos instiga a suspeitar de uma maior influência exercida pela peça do autor russo no modo como o drama estático pessoano se vale do expediente do monodrama.²⁹

À parte o pendor irônico do texto de Evreinov em relação à teoria que ele mesmo preconizou, é preciso reconhecer que esta perdurou no drama moderno e contemporâneo, assumindo as feições de um “monodrama polifônico”, expressão empregada por Jean-Pierre Sarrazac ao qualificar, entre outras, certas peças de Witold Gombrowicz e Sarah Kane em que o diálogo, embora aparente colocar em confronto personagens individualizadas, “não demora a confessar sua procedência de nada mais do que uma nuvem de vozes que se localizam no interior de uma mesma psique” (SARRAZAC, 2012a: 257; idem, 2017: 209). O ensaísta esclarece, porém, que tais reapropriações da forma propalada pelo dramaturgo russo não se limitam a um “teatro do íntimo e da intrassubjetividade” (SARRAZAC, 2012a: 258; idem, 2017: 210).

²⁹ Ao longo da primeira parte do próximo capítulo, será aprofundada a reflexão a propósito da predileção pessoana pelo modelo monodramático, trazendo à tona o diálogo com a obra de outros dramaturgos que empregaram variações de tal modelo, nem sempre coincidentes com a premissa de uma consciência cindida em diálogo consigo mesma.

Reportando-se à dramaturgia de Jean-Luc Lagarce, caracterizada pela “sucessão de monólogos não concatenados uns nos outros” (SARRAZAC, 2012a: 262; idem, 2017: 214), bem como à de Bernard-Marie Koltès, na qual a construção dialógica se vale da “coexistência [...] de monólogos” (SARRAZAC, 2012a: 264; idem, 2017: 216), o autor francês acrescenta à já mencionada forma do polílogo aquela que propõe referir como “diálogo das lonjuras”. Nesta, inverte-se a premissa do diálogo tradicional, que, por girar em torno da alternância de réplicas transmitidas de uma personagem à outra, circunscreve o monólogo a momentos pontuais do drama. Bem ao contrário, o dito “diálogo das lonjuras” se distingue pela predominância de “monólogos com ilhotas de diálogos” (SARRAZAC, 2012a: 269; idem, 2017: 220).

A expressão, tomada de empréstimo ao dramaturgo Valère Novarina (cf. SARRAZAC, 2012a: 260; idem, 2017: 212) é útil para se compreender a organização da forma dialógica do drama *A morte do príncipe*, em que a personagem do título, pressentindo estar à beira do falecimento, se dirige a um interlocutor identificado apenas pela letra “X”, que nos parece ser um de seus criados mais próximos:

PRÍNCIPE – Senta-te ali, aos pés da cama, onde eu quase que te não veja, e fala-me de cousas impossíveis... Vou morrer.
X – Não, meu senhor...
PRÍNCIPE – Sim, vou... Já tudo começa a ter outro aspecto e a falar aos meus olhos numa outra voz...

(TE: 93; TDE: 77)

Ainda que as intervenções de “X” sejam quase sempre sumárias e as elucubrações do Príncipe ocupem a maior parte do texto, fazendo este se assemelhar a um monólogo, nele persistem algumas “ilhotas de diálogos”. Já acima se encontram indícios de que o protagonista não ignora a presença de seu interlocutor, pois não apenas se dirige a ele, como também responde à sua réplica. Além disso, pouco adiante se notam, codificadas na fala do Príncipe, reações do criado perante o discurso de seu senhor, como expressões de desalento (“Não te entristeças...” – TE: 93; TDE: 78) e mudez (“Não dizes nada?...” – *ibidem*).

No princípio, tampouco a interação entre as duas personagens é desencontrada: “Isso é belo demais para que possais estar perto da morte...”, declara o criado, ao que seu amo retruca: “É belo demais para que possa lembrar à vida... [...]” (*ibidem*). Mesmo as interrogações que poderiam soar retóricas, destinando-se exclusivamente a manter em funcionamento o processo de rememoração empreendido pelo protagonista, logo se

mostram ligadas à circunstância concreta de enunciação, mantida presente no diálogo que, embora enfraquecido, aquelas figuras ainda sustentam entre si:

PRÍNCIPE – [...] Sinto tinir espadas e isso lembra-me o ver cair neve... *Lembras-te de antigamente?*... Eu era muito pequeno, e quando o silêncio da neve descia sobre a terra, íamo-nos sentar para a lareira do castelo e falar nas cousas que nunca aconteceriam... Quantas princesas amei no futuro que nunca tive!... *Lembras-te – não te lembras?* – de como eu ficava cansado pelos combates em que nunca havia de entrar...

X – Para vós, Senhor, só havia na vida *amanhã*...

PRÍNCIPE – Talvez porque o meu corpo sabia que eu teria que morrer cedo... Mas não era *amanhã* nunca para mim, era sempre depois de *amanhã*...

(TE: 93-94; TDE: 78-79 – grifos meus)

Conforme o Príncipe sucumbe à confusão mental, as réplicas de “X” pouco a pouco deixam de encontrar ressonância no outro. Assim, se as falas do criado são realmente lacônicas, restringindo-se, na maior parte dos casos, a reproduzirem o trecho final do discurso anterior do protagonista,³⁰ isso se dá em vista da perplexidade do servo, quase sempre incapaz de reagir perante a consciência em dissolução de seu amo.

A certa altura do drama, no entanto, o Príncipe direciona ao criado o seguinte questionamento: “De que lado da minha alma é que soa a tua voz?” (TE: 99; TDE: 87) Trata-se do único momento em que se sugere abertamente constituírem as figuras em cena duas instâncias distintas de uma mesma psique, hipótese que ganha mais força à luz de outras realizações do drama estático pessoano como *O marinheiro*, *Diálogo na sombra* e *Os estrangeiros*. De acordo com o que já se viu no início desta seção, tal possibilidade igualmente se insinua em determinado momento do *Diálogo no jardim do palácio*, quando uma das personagens enuncia: “Os nossos pai e mãe foram os mesmos. Nós somos portanto a mesma cousa; somos um só, ainda que pareçamos dois? [...] O que é me separa de ti?” (TE: 70; TDE: 89). Este drama, todavia, está menos próximo do modelo monodramático do que de um “entrecruzamento de monólogos”, forma como Enzo Cormann definiu o diálogo de suas peças, assim comentadas por Sarrazac:

E, mesmo quando ele situa sua escrita nessa esfera do “entre-dois”, característica do diálogo tradicional [...], o autor [...] não põe em cena uma relação inter-humana conflituosa, mas a confrontação dialógica de concepções de mundo dos diferentes locutores. Teatro não mais da proximidade dialética, tal como o pensava Hegel, mas teatro da aproximação, do colocar lado a lado, das *lonjuras*. O diálogo dos monólogos instaura, assim, o espaço de um teatro do pensamento, no qual cada um dos interlocutores dispõe, no sentido filosófico, de um lugar singular da palavra [...]

³⁰ Vejam-se as ocorrências a seguir: “PRÍNCIPE – [...] Que vago... Que vago... || X – Vago, o quê, meu senhor?” (TE: 95; TDE: 80); “PRÍNCIPE – [...] E a almofada, a almofada?... || X – Que almofada, senhor? Essa...? Não a podeis ver...” (TE: 95; TDE: 81); “PRÍNCIPE – [...] Ah, vejo, vejo... Vejo agora! vejo agora! || X – Que vedes, senhor, que vedes? Acalmai, acalmai! Que vedes?” (TE: 97; TDE: 83).

Ainda que, por vezes, o *Diálogo no jardim do palácio* pareça remeter ao procedimento, adotado por Pessoa em outros dramas estáticos, de colocar em cena um sujeito cindido em conversa consigo mesmo, a maior parte dos fragmentos que o compõem remete, como já observou Caio Gagliardi, à estrutura “dos diálogos platônicos, especificamente no que tange à reflexão sobre o amor e à dicotomia entre corpo e alma [...] refletindo sobre a tópica do *amabam amare* (amar o amor), de Santo Agostinho [...]” (“Introdução”, in TDE: 13). Trata-se, portanto, de uma obra na qual predomina a interlocução de cunho especulativo:

B – Ah, compreendo-te, compreendo-te. Tu é que não me amas. Mas eu vi o teu filho futuro!

A – Não, tu é que me não compreendes, tu não compreendes a mulher. Amo-te e amo em ti o pai do meu filho futuro. São duas cousas que eu amo em ti. Se não tivermos filhos eu não deixarei de te amar. Como queres compreender as mulheres se te julgas superior a elas? Assim não compreendemos nunca. É preciso ter ventre para saber que ele não é tudo para nós.

B – Que importa isso? O que tu amas não sou eu. Sim, tu disseste bem, talvez eu não ame a ti, mas ao meu sonho de ti – ao meu sonho, digamos, simplesmente. Ah, mas tu não me amas por uma razão pior. O que tu amas é o lar que eu te darei – eu – o marido, o filho que vier, a casa, o arranjo da casa, a companhia que faremos um ao outro, os amigos que, casal, teremos... Sim, eu não te compreenderei, mas compreendo-te agora!... Não te compreendi, é certo, mas agora forçaste-me a compreender-te. É preciso não ter ventre para saber que ele para vós é tudo... Como eu te compreendo agora e, em ti, todas as mulheres!... Eu amarei o meu amor por ti, mais do que a ti. Tu amas o que tu amas! Não me amas a mim, amas o teu sossego em mim... [...] Vê como somos diferentes! Tu amas-me porque precisas de mim; eu amo-te porque não me és precisa. Amas-me com o amor baixo com que se amam as cousas essenciais, eu amo-te com o alto amor com que se amam as cousas supérfluas...

A – Supérfluas! Que mais me não podes amar! Ai de ti se eu te amasse como tu julgas nobre e alto! Ai dos homens se nós amássemos assim! O supérfluo é o que se pode deitar fora. Ninguém pensa em levar o supérfluo para o céu... Quando uma mulher ama, o homem que ama é o essencial e o supérfluo. Que mal faz que ame o essencial quem, no amor, não quer mais que o essencial? Para mim és tudo. Não sei que mais há do que tu que eu possa querer... [...]

(TE: 77-78; TDE: 98-99)

Percebem-se, no trecho acima, características similares às que Sarrazac salientou na obra dramatúrgica de Enzo Cormann: na aparência, encena-se um diálogo tradicional, sustentado entre uma figura feminina (“A”) e outra masculina (“B”), que mantêm uma relação amorosa, possivelmente pré-matrimonial, cujos alicerces ameaçam ruir, em vista do questionamento de ambos a respeito das reais motivações por trás do sentimento que nutrem um pelo outro. A dinâmica da interlocução, todavia, revela não haver propriamente um relacionamento interpessoal marcado pelo conflito, mas sim o

choque entre concepções opostas a respeito do amor.³¹ Institui-se, assim, menos um diálogo entre duas personagens do que entre diferentes visões de mundo, alternando-se turnos de fala em que ora um, ora o outro buscam apresentar – e defender – pontos de vista distintos acerca da problemática amorosa. Voltamos, portanto, ao “diálogo entre monólogos”, referido no princípio.

Apesar disso, a aparência de diálogo tradicional não se verifica na totalidade dos fragmentos que compõem o *Diálogo no jardim do palácio*, nos quais nem sempre é possível garantir que se trata de uma conversa entre marido e esposa ou, ainda, entre homem e mulher. Isso porque, conforme já se discutiu, as personagens dos dramas estáticos compostos por Pessoa não correspondem fundamentalmente a indivíduos de carne e osso, providos de nome e ocupação social. Antes, elas se assemelham a figuras esfumaçadas, evanescentes, de contornos pouco definidos. Por essa razão, tais dramas nos colocam diante de um conjunto de vozes, frequentemente pulverizadas e contraditórias. É sobre tal condição fantasmagórica das figuras habitantes do drama estático pessoano que nos deteremos a seguir.

4. O problema da fantasmagoria

A fantasmagoria é um elemento recorrente do drama estático pessoano e pode ser associada a dois fenômenos distintos: por um lado, diz respeito à intuição, pelas personagens, de que seres incorpóreos perambulam entre elas; por outro, faz referência à condição espectral das figuras que povoam a cena, quase sempre desprovidas de nome próprio e de quaisquer outros componentes que assegurem a caracterização individual delas, permitindo que se diferenciem claramente umas das outras. Em ambos os casos, trata-se de procedimentos que remontam à dramaturgia inicial de Maurice Maeterlinck, cujo influxo sobre certos textos teatrais que Pessoa escreveu é inquestionável. Embora o foco deste segmento recaia sobre a análise do segundo fenômeno, convém não ignorar o primeiro deles, sucintamente comentado a seguir.

Tome-se o exemplo das peças *Os cegos* e *A intrusa*. Nelas, as personagens, identificadas de maneira genérica – “três cegos de nascença”, “a cega mais velha”, “o pai”, “as três filhas” –, são atormentadas por uma entidade descrita pelo dramaturgo

³¹ Registre-se haver um eco, numa sentença proferida pela personagem masculina (“Eu amarei o meu amor por ti, mais do que a ti”), do verso que arremata o décimo-terceiro dos 35 *sonnets* de Pessoa: “I love my love for thee more than I love thee” – na tradução de Philadelpho Menezes, “eu amo meu amar mais do que a ti” (FP PI: 42-43).

belga como “enigmática, invisível, mas presente em toda parte, que se poderia chamar de personagem sublime” (MAETERLINCK, 1901: XVI). Naqueles dois dramas, não será absurdo aproximar tal entidade de uma representação dramática da Morte, sempre à espreita dos dialogantes, visto que, no primeiro caso, acompanhamos as aflições de um grupo de cegos à espera do retorno de seu guia, um sacerdote que, no entanto, se acha morto em meio a eles; já no segundo caso, somos colocados diante de uma família que aguarda a recuperação da mãe que deu à luz um bebê e descansa em quarto contíguo, vindo a falecer no desfecho.

Expedientes análogos a esses se fazem notar nos dramas estáticos concebidos por Pessoa: n’*O marinheiro*, três donzelas velam o cadáver de uma quarta e não poucas vezes expressam o temor de não estarem sozinhas naquele ambiente – “Há mais presenças aqui do que as nossas almas...”, afirma uma delas (TE: 45; TDE: 70) –, atentas aos indícios de ali se manifestar uma “quinta pessoa” (TE: 47; TDE: 72), responsável pelo controle tanto de suas falas quanto de seus movimentos e cujo despertar, entrevisto pelo amanhecer que se avizinha, ameaça fazê-las se dissipar; em *Diálogo no jardim do palácio*, por sua vez, uma das figuras em cena a certa altura diz sentir “parar de repente, para que eu não vá ouvi-lo, o ruído das mãos que estão tecendo o [seu] destino” (TE: 75; TDE: 98), prestes a flagrar a atuação do ser que a comanda, aparentado ao operador invisível que anima um espetáculo de marionetes; as personagens d’*A casa dos mortos*, por fim, se veem rodeadas pelas “manifestações dos espíritos numa casa assombrada” (TE: 189), em um primeiro momento representadas cenicamente pelo uivar de um cão, cujo latido, aparentemente sem motivação externa, embora seja persistente e incômodo, assim é definido pela Ama: “Ninguém gosta [de ouvi-lo], mas é como a morte, quando se passa, a gente não tem remédio senão ouvir” (ibidem).

Se a manifestação de presenças incorpóreas não está presente em todos os dramas do conjunto estático, o mesmo não se pode dizer da indefinição das personagens colocadas em cena, cujos traços fantasmagóricos são quase sempre muito salientes. De fato, as três veladoras d’*O marinheiro* se distinguem umas das outras apenas por um numeral ordinal que antecede o substantivo, sendo este último elemento rapidamente elidido (artifício similar ao aplicado por Maeterlinck para diferenciar os cegos de nascença na peça mencionada há pouco, mantendo, todavia, o numeral junto ao substantivo em todas as ocorrências). Tal identificação genérica é aprofundada pelo dramaturgo português em outros textos: em *Salomé*, as servas da princesa são caracterizadas pela inicial “A”, que tanto pode fazer analogia às palavras “ama” ou

“aia” quanto marcar o grau de indeterminação daquelas vozes; na mesma obra, um dos guardas é discriminado apenas pela letra “X”, designação que se repete n’*A morte do príncipe*, para batizar a figura que acompanha os delírios da personagem referida no título.

Verificam-se variações desse procedimento em outras peças do conjunto: em *Diálogo na sombra*, há dois interlocutores, um identificado pela inicial “A”, abreviação de “alma”, e o outro pela letra “E”, possível alusão a “eu”. As abreviaturas também comparecem n’*A casa dos mortos*, em que as figuras são designadas conforme a inicial da palavra que as identifica (por exemplo “C”, no caso do Cientista, ou “S”, no da Sobrinha). Há, ainda, um drama em que as iniciais são distribuídas de forma aleatória: n’*Os estrangeiros*, cada um dos seis falantes – cujas alcunhas seguem a ordem alfabética, indo de “A” até “F” – corresponde a um determinado conceito do indivíduo, exceto pelo último interveniente, que representa “O estrangeiro”. Outros textos em que Pessoa recorre a nomes extraídos do alfabeto são *Os emigrantes* e *Inércia*, ambos protagonizados por personagens nomeadas tão-só como “A” e “B”, de forma análoga ao que ocorre em *Intervenção cirúrgica*, em que dialogam uma mulher e seu antigo amante, respectivamente “A” e “C”. Por fim, no drama *A cadela*, no qual também um homem e uma mulher são postos frente a frente, estes são caracterizados de forma sumária como “Ele” e “Ela”.

Deve-se enfatizar, contudo, que, em matéria de indefinição das personagens, nenhum desses dramas estáticos está no mesmo nível que *Diálogo no jardim do palácio*. Ora referidas como “A” e “B”, ora como “1” e “2” ou mesmo “1.^a” e “2.^a”, sequer conseguimos, a depender do fragmento em questão, precisar o gênero daquelas figuras: num momento, parece tratar-se de duas mulheres (ou até dois homens); no outro, um homem e uma mulher. Em um trecho, é sugerido um grau de parentesco – “Os nossos pai e mãe foram os mesmos” (TE: 70; TDE: 89) –, que em outro excerto dá lugar a uma relação matrimonial – “amo em ti o pai do meu filho futuro” (TE: 77; TDE: 98). Nesse caso, porém, a indeterminação parece refletir antes o próprio estado fragmentário da obra do que um fim dramaturgico, à diferença do que ocorre em determinada altura d’*A morte do príncipe*, quando a personagem do título, já perdendo a consciência, solicita a seu interlocutor: “Tratai-me antes de Senhora... Sou uma princesa de quem se esqueceram quando buscaram rainha...” (TE: 96; TDE: 82).

À parte o estado de inacabamento de quase todos os seus dramas estáticos, percebe-se que Pessoa, ao esboçar figuras que não disfarçam a própria fantasmagoria,

chegando inclusive a explicitá-la, aponta para uma tendência amplamente explorada por diversos dramaturgos no decorrer do século XX: também Nathalie Sarraute, Marguerite Duras e Philippe Minyana, para referir não mais do que três exemplos, construíram personagens com frequência desprovidas de nome próprio ou mesmo identidade social. No próximo capítulo, a discussão dessa problemática será retomada à luz das dramaturgias de Pirandello e, principalmente, Strindberg;³² agora, contudo, importa investigar o que motivou não somente o autor d'*O marinheiro*, mas também tantos expoentes do drama moderno e contemporâneo a delinear personagens de contornos tão incertos que se assemelham a espectros.

Em carta remetida a João Gaspar Simões em novembro de 1931, Pessoa se referiu aos heterônimos como “fantasmas” (CORR II: 241). Ali, no entanto, o emprego desta palavra não dizia respeito a figuras esvaziadas de personalidade, muito pelo contrário. Aliás, quando se deteve sobre o processo de criação dramática pessoana, cujo alcance se estende à formatação do sistema heteronímico, Teresa Rita LOPES (1985: 109) já destacara que, para este escritor, o “essencial [...] não é a invenção de uma história, mas a criação de personagens com uma vida autônoma”. Efetivamente, ao conceber tipos como Caeiro, Reis e Campos, o autor colocou em cena seres de ficção que não apenas falam, sozinhos e uns com os outros (a exemplo de uma personagem romanesca ou mesmo teatral), como também escrevem – trata-se, pois, de *simulacros de escritores*, cada um deles dotado de biografia, temperamento e opiniões próprias, independentes não apenas das de seus companheiros, mas, sobretudo, daquelas de seu criador, com quem podem, por vezes, polemizar (o exemplo mais conhecido é o de Álvaro de Campos, que em mais de uma ocasião contradisse publicamente posições defendidas por Fernando Pessoa e, inclusive, interveio na correspondência amorosa que este manteve com Ofélia Queiroz).

Nos prefácios que esboçou à projetada edição do conjunto da obra heterônima, o escritor português se apoiou no exemplo de Shakespeare para convencer os leitores da plausibilidade de aqueles textos, assinados por seres fictícios, emanarem de entidades perfeitamente autônomas em relação ao criador delas, conforme ilustra o seguinte excerto: “Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais

³² Cf. capítulo III, subcapítulo 1, seção 1.5., “Strindberg e o esvaziamento da personagem”, p. 117-122.

real, ou real na verdade” (TH: 215-216). Os pressupostos dessa analogia são claros: criatura e criador, por supostamente partilharem um mesmo estatuto ontológico, seja quanto à existência deles no dito mundo empírico (raramente questionada ao nos referirmos a seres humanos), seja quanto ao fato de se restringirem à esfera imaginativa (na qual frequentemente encerramos os seres de ficção), criatura e criador, enfim, seriam mutuamente indiscerníveis.

Embora um dos primeiros e mais proeminentes críticos de Pessoa já tenha feito ressalvas à aproximação dos heterônimos com as criações shakespearianas,³³ houve também quem reconhecesse a pertinência de tal paralelo.³⁴ Mas se por um lado o exame de sua obra poética demonstra que o escritor esteve alinhado a meios convencionais de se compor uma personagem – ou seja, à imagem e semelhança de seres humanos concretos –, empenhando-se, inclusive, em demonstrar que aqueles autores fictícios se transformavam conforme as circunstâncias da vida,³⁵ por outro lado o exame da obra dramática mostra exatamente o inverso: evanescentes e esfumaçadas, as figuras que povoam os dramas estáticos em nada se parecem com indivíduos de carne e osso, providos de traços psicológicos que, sob influências externas, sofrem determinadas transfigurações.³⁶

No universo pessoano, porém, considerações mais convencionais a propósito do estatuto das personagens não se restringem à heteronímia. Efetivamente, num dos

³³ João Gaspar SIMÕES (1973: 272-273) defendia que, em vez de criar personagens-poetas, Pessoa poderia ter unificado “os elementos divergentes do seu carácter” de outra maneira, tal como Shakespeare em seus dramas. De forma discutível, Simões argumenta que o autor português não o pôde fazer em decorrência de alegadas “inibições do génio literário nacional”, que favorecem a forma lírica, e também de uma suposta “fraqueza” do escritor, a qual, de acordo com o crítico, “traduz impotência de concepção e realização de uma obra dramática e objetiva”.

³⁴ Alexandrino E. SEVERINO (1990: 16) evidenciou que, ao se inspirar nas criações shakespearianas, o autor português buscava, fundamentalmente, assimilar a complexidade das personagens: “Foi de propósito que Fernando Pessoa colheu de Shakespeare as figuras e não as ações de um drama. Para ele, assim como para toda a crítica inglesa da segunda metade do século dezanove, a crítica vitoriana, Shakespeare era mais importante pelas personagens que criava do que pela estrutura dramática de sua obra”.

³⁵ Pensemos, por exemplo, nos poemas atribuídos a Alberto Caeiro, impactados, segundo alega seu criador (cf. TH: 213), por eventos biográficos: a paixão por certa mulher teria motivado a composição da série “O pastor amoroso”, da mesma forma como a doença que o levaria à morte explicaria a diferença de tom entre os “Poemas inconjuntos”, supostamente redigidos durante o período final da vida do poeta, e os textos que compõem “O guardador de rebanhos”, anteriores à manifestação da enfermidade.

³⁶ Esse é um dos motivos pelos quais Jacinto do Prado COELHO (1973: 184) afirma que apenas com restrições se pode aceitar a forma como Pessoa se referia a si mesmo, “dramaturgo” ou “poeta dramático”, uma vez que nele, autor de um “drama estático” (*O marinheiro*) e de um frustrado “poema dramático” (*Fausto*), a criação dramática careceria da “capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a ação dos eventos e das outras personagens”.

fragmentos que compõem um inacabado ensaio a propósito do gênero dramático que se estruturaria a partir da peça *Octávio* (1916), o escritor assim se pronunciou:

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais subtis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a histero-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a histero-epilepsia de Lady Macbeth.³⁷

(AL: 63)

Trata-se, claro está, de algo mais do que simples procedimento mimético de construção da personagem de teatro, segundo o qual as figuras em cena espelhariam características relativas a seres humanos empíricos. As proposições acima, por certo, não apenas implicam aceitar que Hamlet, Lear e Lady Macbeth são dotados de espessura autêntica, como também sugerem que indivíduos de carne e osso sejam compostos por atributos semelhantes – isso em consonância com princípios idealistas como “substância” e “alma”, familiares ao vocabulário de um filósofo da estirpe de Immanuel Kant, no século XVIII, mas que, menos de duzentos anos mais tarde, foram completamente deixados de lado por numerosos dramaturgos modernos e contemporâneos, conforme atesta Anne Ubersfeld:

A personagem de teatro está em crise. [...] Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham. [...] Para além dos problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de “substância”, de “alma”, noções bem batidas após oito décadas de trabalho e de renovação da psicologia. Aquilo que quase não se pode dizer dos seres humanos presos nas malhas de suas existências concretas, será que ainda poderá ser dito de personagens literárias? Por isso não nos causará espanto o lugar-comum infinitamente cômico que as apresenta como “seres mais verdadeiros que certos seres vivos, mais reais que o real”, como se fosse possível transportar para o plano fantasmático da criação literária a noção idealista de *pessoa*, quando esta se encontra, por outro lado, desmantelada...

(UBERSFELD, 2005: 69-70; grifo da autora)

Os comentários ácidos emitidos pela teatróloga francesa atingem em cheio o Fernando Pessoa que, em mais de uma ocasião, buscou nos persuadir de que os heterônimos seriam mais palpáveis do que os seres humanos que povoam o dito mundo

³⁷ A peça de Vitoriano Braga será brevemente comentada na segunda metade deste trabalho, quando forem discutidos os textos dramáticos de Mário de Sá-Carneiro. Cf. capítulo IV, subcapítulo 1, seção 1.5, “O retrocesso naturalista de algum teatro dos de *Orpheu*”, p. 248-266.

real. Em contrapartida, passaria ileso por eles o Fernando Pessoa que, em seus dramas estáticos, concebeu personagens que não disfarçam suas feições fantasmagóricas. Desse modo, estamos diante de uma saborosa ironia: justamente um dos motivos que fundamentava a recusa de críticos como Gaspar Simões e Prado Coelho a enxergá-lo como autêntico dramaturgo – sua alegada falta de habilidade para esboçar “personagens dinâmicas” – constitui um dos traços que mais aproxima a dramaturgia pessoana das realizações teatrais modernas e contemporâneas.

Assim sendo, tampouco a condição espectral das personagens configura fenômeno restrito à dramaturgia de cariz simbolista. Embora, nas palavras de Robert ABIRACHED (2011: 175), os dramas escritos sob o influxo dessa corrente estética tenham programaticamente almejado *desencarnar* as figuras que povoavam a cena, esforçando-se para delas suprimir traços que as aproximassem da realidade cotidiana (como nome próprio e identidade social), depois do que restariam no palco apenas seres tecidos de palavras, o estudioso francês argumenta que qualquer personagem teatral é, por definição, lacunar. Daí ser possível “psicanalizar” não Hamlet, mas tão-somente uma projeção dessa personagem como “paradigma da neurose” (ibidem: 38), a contrapelo do que defendia Pessoa no excerto citado mais acima. De fato, as ponderações feitas por Abirached, que no início de seu extenso estudo examina detalhadamente aspectos da retórica latina,³⁸ sinalizam que a personagem de teatro é sempre “aberta”, sempre uma “máscara”, jamais total e completamente identificável aos indivíduos que habitam o mundo à nossa volta.

Em consonância com essa espécie de raciocínio, Jean-Pierre RYNGAERT (2008: 114) defende que a fantasmagoria é inerente a qualquer personagem teatral. Isso porque, ao fim e ao cabo, esta constitui não mais do que uma fonte emissora figurada, apenas dotada de um perfil, o que lhe permite defini-la, fundamentalmente, como a somatória de réplicas reunidas sob a mesma sigla que a designa. Pouco importando que tal designação corresponda a um nome próprio, a uma alcunha genérica, a uma abreviatura ou mesmo a um simples travessão, o fenômeno aqui descrito é congênito no texto dramático, e não restrito a apenas algumas de suas formas, como, por exemplo, o drama simbolista.

Na seção anterior, já vimos não haver lugar, no drama estático pessoano, para personagens claramente individualizadas. As figuras que o povoam, dotadas de

³⁸ Recorde-se que o vocábulo “personagem” deriva do latim *persona*, “máscara”. Assim, Abirached inicia sua abordagem por uma análise dos conceitos de *persona*, *character* e *typus* (cf. ibidem: 19-92).

contornos incertos, assemelham-se menos a seres humanos do que a simples sombras ou vozes que, desassociadas de um corpo definido, ecoam por espaços igualmente indeterminados. Estão, naturalmente, muito distantes daquelas presentes no drama burguês, que buscou atribuir à personagem os traços de uma identidade social e psicológica. Tendo-se insurgido contra essa espécie de teatro, os adeptos do simbolismo finissecular prefiguraram a prática de autores dramáticos dos séculos XX e XXI, que inúmeras vezes *desindividualizam* a personagem teatral. Procedendo deste modo, resgatam a indistinção característica do coro entre os gregos antigos³⁹ e a convertem em atributo indispensável das personagens concebidas por eles.

Diante de tal “decomposição da personagem” (SARRAZAC, 2012a: 183; idem, 2017: 145), o drama moderno e contemporâneo dispensa a elaboração de personagens que funcionem como simulacros de um indivíduo de carne e osso; em vez disso, privilegia a coralidade e, por meio desta, o aparecimento “de personagens em rede, de personagens em série” (ibidem). Semelhante operação acaba por distinguir decisivamente essas dramaturgias daquelas mais tradicionais, a exemplo das familiares ao modelo naturalista. Ainda que, por definição, a personagem teatral possa ser concebida, sob a perspectiva do texto, como “um fantasma em busca de encarnação” (RYNGAERT, 1995: 141) – objetivo atingido no instante em que o drama alcança o palco, quando “uma constelação de atores substitui uma constelação de fantasmas” (ibidem: 135) –, o fato de o drama dos séculos XX e XXI investir, com frequência, em figuras de contornos assumidamente espectrais faz ser menos importante atentar à personagem em si, cuja caracterização individual era imprescindível no drama burguês, do que apreender aquilo que elas dizem. Em outras palavras, o foco se desloca da personagem para o discurso que esta profere. Daí prestarmos cada vez menos atenção, em um drama como *O marinheiro*, a quem pronuncia qual fala e por quê, se a Primeira, a Segunda ou a Terceira veladora: nesta espécie de obra, põe-se em evidência mais o enunciado do que o enunciador.

³⁹ Convém salientar que, de acordo com os preceitos aristotélicos, essa indistinção não necessariamente se restringe ao coro. A esse propósito, esclarece Jean-Pierre SARRAZAC (2012: 187; idem, 2017: 153-155): “Na *Poética* de Aristóteles, o caráter (*ethos*), conjunto de traços psicológicos e morais, não é mais do que um dado facultativo da personagem. [...] No entanto, na evolução do teatro ocidental pós-Eurípedes, o caráter – que significa ‘efígie’, ‘cunho’ – efetivamente se tornou o coração da personagem individualizada, seu núcleo”. Esse modelo, tal como o estudioso francês clarifica a seguir, foi demolido por dramaturgos da estirpe de Strindberg e Pirandello: o primeiro investe contra a pretensa coesão e estabilidade do caráter da personagem, despedaçando-a; já o segundo implode a noção de “identidade individual” (SARRAZAC, 2012: 192-194; idem, 2017: 153-155):

Assim sendo, as personagens alegóricas de Maeterlinck, fonte de inspiração para as figuras que habitam o drama estático pessoano, antecipam as personagens de Harold Pinter, desprovidas de “*substância* (psicológica, social, etc.)” (SARRAZAC, 2012a: 186; idem, 2017: 148; grifo do autor), bem como as de Sarraute ou Jon Fosse, marcadas por “anonimato e intermutabilidade completos” (SARRAZAC, 2012a: 200; idem, 2017: 160). Apesar das diferenças entre eles, esses dramaturgos têm em comum o fato de facultarem o “devir-fantasma da personagem mais ordinária” (SARRAZAC, 2012a: 195; idem, 2017: 155), de tal forma que as personagens em cena deixam de se identificar com seres humanos concretos, tendo-se convertido em “locutores reduzidos a simples vozes” (SARRAZAC, 2012a: 212; idem, 2017: 171), pulverizadas ao longo do drama.

Diferentemente do que sucede no diálogo tradicional, em que as palavras pronunciadas pelas personagens são em larga medida responsáveis pelo delineamento do perfil destas, cuja fisionomia depende do que elas dizem de si mesmas e também a propósito das demais – há, em síntese, alguma harmonia entre o discurso e sua fonte emissora –, o drama moderno e contemporâneo, ao suprimir os traços distintivos entre os falantes, se coloca na contramão do modelo dramático hegeliano, fundamentado no confronto das figuras em cena. Assim, “sem conflito, sem crise, sem problema visível a ser resolvido” (Rykner e Ryngaert, in SARRAZAC, 2012b: 60), substitui-se a noção de diálogo pela de “conversação”:

[A conversação] dá um fim definitivo à ilusória existência de personagens que seriam ao mesmo tempo produtores e senhores de sua fala. Instalado à jusante do texto, o personagem não passa de uma figura – às vezes um fantasma enigmático – ao qual ela dá tanto mais força na medida em que não parece tê-la previsto e determinado.

(ibidem)

Sendo o diálogo um dos motores da ação dramática, está claro que seu afrouxamento proporciona condições para que despontem obras dramatúrgicas como as de Pessoa, assentadas no estatismo. Nesse contexto, conforme há pouco se assinalou, ganha destaque antes *o que* se fala do que *quem* fala. De todo modo, ainda que se tenha escanteado a personagem como “*substância* (pessoa, alma, caráter, indivíduo único)” (UBERSFELD, 2005: 72; grifo da autora), ela não desaparece: do ponto de vista linguístico, perdura como “sujeito de um discurso marcado com o seu nome e o ator que assumir esse nome deverá proferir esse discurso” (ibidem: 74),⁴⁰ o que ocorre mesmo

⁴⁰ Este aspecto, concernente ao aspecto cênico que se inscreve no texto dramático, será debatido no último segmento do trabalho. Cf. capítulo V, seção 5, “*O marinheiro: um drama feito de cena*”, p. 378-393.

quando se trata de “falas esparsas ou enunciados deserdados” (Ryngaert, in SARRAZAC, 2012b: 138).

A assumida fantasmagoria das personagens, portanto, possibilita que se apaguem os corpos físicos, mas não as vozes das figuras em cena. Sob a perspectiva do espetáculo, o fenômeno é evidenciado pelas encenações propostas por Claude Régy, em que os intérpretes, com frequência em postura estática, pronunciam o texto praticamente sem recorrer a modulagens das emissões sonoras, possibilitando que a voz, enquanto registro acústico, prevaleça sobre o gesto – e isso de forma simultânea ao jogo de luzes, que suscita, no espectador, a impressão de que os atores se assemelham a hologramas ou mesmo a sombras.⁴¹ Pode-se ter em mente, ainda, a representação cênica que Denis Marleau concebeu para o drama *Os cegos*, de Maeterlinck, na qual se impõe a “presença de corpos ausentes” (COELHO, 2014: [2]),⁴² por meio de projeções e efeitos de som que, num palco tomado pela escuridão, multiplicam um par de atores em doze personagens, cada uma delas dotada de um alto-falante distinto, o que faz desta montagem “um verdadeiro devaneio sonoro, que consagra o ator e a palavra, articulando a escuta e o silêncio” (ibidem: [5]).

Já sob a perspectiva do texto, pode-se pensar na admitida condição espectral da personagem de teatro como uma forma de explicitar que esta diz respeito não necessariamente a um simulacro do humano, mas sobretudo a um “lugar de palavra” (SARRAZAC, 2012b: 70) ou um “lugar-dizer”, expressão por meio da qual Ludovic Janvier se refere às criações de Beckett, salientando haver nelas menos um esgotamento de dizer do que de dizer a si próprio.⁴³ Tem-se aí mais um fator de desestruturação da ficção teatral, pois, estando as personagens destituídas de contornos nítidos, perde força a própria noção de um diálogo entre elas: “o personagem, mais do que responder, *replacar* a seu congênera, *dirige-se* a esse outro para ele *a priori* invisível e inexistente (só o ator está a par da existência, da presença do público) que é o espectador” (ibidem). Mesmo que se trate de textos prioritariamente não concebidos para o palco (ou, ao menos, para aquele em voga durante dado momento histórico), tal duplicidade da enunciação, responsável por nunca manter a personagem de teatro confinada ao âmbito puramente ficcional, é o que distingue esse gênero de texto:

⁴¹ Cf. capítulo V, seção 1, “Claude Régy, encenador de *Ode marítima*”, p. 337-344.

⁴² Ainda a propósito desta encenação, cf. CABRAL (2010).

⁴³ No original: “*L’épuisement non de dire, mais de se dire*” (JANVIER, 1976: 185).

Esta lei do duplo sujeito da enunciação é um elemento capital do *texto* de teatro: é aí que se situa a fenda inevitável que separa a personagem de seu discurso e a impede de se constituir em sujeito verdadeiro de sua fala. Uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca; daí um *dialogismo constitutivo do texto de teatro*.

(UBERSFELD, 2005: 84; grifo da autora)

Assim, o que Pessoa busca dissimular em relação aos heterônimos – isto é, o fato de que Caetano, Reis e Campos só podem falar porque seu criador lhes concede a palavra – não pode ser mascarado no texto teatral, sobretudo aqueles que explicitam a fantasmagoria das personagens. No drama estático pessoano, a ilustração mais flagrante desse fenômeno ocorre n’*O marinheiro*, quando as veladoras expressam consciência de não serem senhoras do discurso que proferem: “O que há entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente...” (TE: 45; TDE: 70); “Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar?” (TE: 46; TDE: 71).

Em síntese: embora não estejam ligadas a personagens tradicionalmente delineadas como tal – ou seja, espelhando seres de carne e osso –, as falas proferidas pelas figuras que habitam o drama estático pessoano, emitidas por vozes indeterminadas, evidenciam a natureza performática do texto de teatro. Isso porque, mesmo desassociadas de corpos definidos, a presença de tais vozes se impõe por meio de um discurso que se endereça a um destinatário invisível para quem falam, seja ele o espectador, seja ele o leitor. Abalando-se a conformação mimética da personagem teatral, portanto, abala-se também a predominância do sentido.⁴⁴ Dito de outro modo, passa a ser menos importante especular sobre o que *significam* personagens como as três veladoras do que constatar que tais vozes, no instante em que alcançam o receptor do discurso proferido por elas, quer isso ocorra diante do palco, quer diante de um livro, tais vozes, enfim, firmam-se enquanto *presenças*.

Assim sendo, o drama estático pessoano, dominado por figuras de contornos espectrais, anuncia – mesmo que de forma paradoxal – seu potencial performático, capaz de instaurar a força de uma cena que se desenrola aqui e agora, oferecendo-se mais *aos sentidos* (relativos à percepção sensorial) do que a *um sentido* (relativo à hermenêutica). Em certa medida denunciado pela fantasmagoria, o componente cênico

⁴⁴ Ao criticar a noção de personagem como “cópia-substância” de seres externos à ficção, o que permite ao analista reportar-se a modelos extrínsecos ao universo ficcional e, desse modo, resguardar sentidos preexistentes ao discurso dramático, Anne UBERSFELD (2005: 69-70; grifos da autora) faz a seguinte observação: “A preexistência da personagem é um dos meios de garantir a preexistência do sentido. O trabalho da análise seria então uma *descoberta* do sentido, ligado à essência densa da personagem [...] – não uma *construção* do sentido”.

das peças de Pessoa é posto em evidência pela existência das rubricas, cuja oscilação entre o literário e o teatral será discutida a seguir.

5. A natureza ambígua das rubricas

Consolidou-se, na fortuna crítica de Pessoa, o juízo de que ele, ao conceber seus dramas estáticos, tivesse em vista menos a encenação do que a leitura de tais textos.⁴⁵ Ainda assim, é preciso reconhecer que o autor inscreveu neles um componente que não deixa de apontar para o palco. Trata-se da didascália, modernamente referida como rubrica ou indicação cênica e cujo emprego pelos dramaturgos se dissemina apenas a partir da segunda metade do século XIX, quando se amplia o acesso do público a textos teatrais impressos em livros ou revistas. Facilmente discernível da fala das personagens, seja por estar à margem dos diálogos, seja por estar grafado em itálico ou disposto entre parênteses, o discurso didascálico correspondia, entre os gregos, à ideia de instrução ou ensinamento. Tratava-se, é certo, de diretrizes que tinham em vista a representação do texto dramático, transmitidas aos atores pelos poetas. Convencionalmente, a natureza dessas diretivas pouco variou ao longo do tempo: anotam-se as entradas e saídas de personagens, fixam-se as coordenadas espaciotemporais, detalham-se os cenários etc. Seu emprego atinge, pois, tanto o nível da representação cênica quanto o dos eventos ficcionais, aproximando-se do papel da descrição no gênero narrativo.

Nesta seção, não será aprofundado o debate a respeito da dimensão cênica necessariamente implicada pelas rubricas – a abordagem do drama estático pessoano sob tal perspectiva será objeto de comentário mais detido no último capítulo do trabalho –, ainda que, em alguma medida, este aspecto já se faça presente aqui, em vista da natureza híbrida do texto didascálico, no qual se tensionam o cênico e o literário.⁴⁶ O

⁴⁵ No âmbito português, esse propósito remete à obra do dramaturgo quinhentista Jorge Ferreira de Vasconcelos, conforme assinalado por Freitas e Ferrari (cf. “Apresentação”, in TE: 24-25). Mais à frente, ao longo do século XIX, a deliberada predileção pelo livro em detrimento do palco nortearia inúmeros escritores, a exemplo de Shelley e seu *Prometeu libertado* (1820) ou Musset, com seu *Espetáculo numa poltrona* (1832) – isso para não mencionar as proposições de Mallarmé, Maeterlinck e outros adeptos da estética simbolista, favoráveis à hegemonia do texto em relação à cena. Tais práticas delineiam uma mesma tradição, que, conforme o idioma, é referida de modo distinto: *théâtre dans un fauteuil* (“teatro numa poltrona”, em francês); *closet drama* (“drama de gabinete”, em inglês); *Lesedrama* ou *Buchdrama* (nesta ordem, “drama para leitura” e “drama em livro”, em alemão); finalmente, *teatro para leer*, em espanhol (cf. PAVIS, 2011: 392-393).

⁴⁶ Existe uma extensa literatura consagrada exclusivamente ao estudo da natureza das rubricas. Limite-me a direcionar o leitor interessado no aprofundamento da questão a duas obras: em primeiro lugar, à tese de doutorado de Luiz Fernando RAMOS (1999); e, em segundo, à reunião, por Frédéric CALAS et al

que se propõe, por ora, é a identificação das diferentes formas como se configuram, nas catorze peças de Pessoa editadas por Freitas e Ferrari, as indicações externas ao diálogo. Antes de mais nada, portanto, convém precisar o que, neste caso, devemos entender por didascália.

Na medida em que, já à primeira vista, as rubricas se distinguem do discurso das personagens que intervêm no drama, consagrou-se a distinção, proposta por Roman INGARDEN (1979), entre “texto principal” – correspondente à fala das figuras actantes, imprescindível para a conformação da peça teatral, tanto no livro quanto no palco – e “texto secundário” – concernente ao conjunto de elementos verbais que, embora importantes para a contextualização dos diálogos, tendem a se dissipar no instante da representação cênica, tais como referências espaciotemporais ou indicações de e com quem se fala (ibidem: 230-231; 347-353).

A diferenciação operada por Ingarden apresenta o inconveniente de favorecer perspectivas textocêntricas, segundo as quais a tarefa do encenador se restringiria a simplesmente concretizar no palco a potencialidade cênica já presente no material dramático, concebido como reduto de uma encenação exemplar e ao qual a cena deveria permanecer fiel. Por essa razão, Jean-Marie Thomasseau prefere falar em “paratexto”, noção que abrange tanto as rubricas em sentido restrito – aquelas visualmente discerníveis do diálogo – quanto outros elementos que compõem o texto dramático e não necessariamente são levados para a cena, tais como “o título, a lista de personagens, as indicações cênicas de tempo e espaço, as descrições de cenário, as didascálias sobre o jogo do ator”, além de “qualquer discurso de acompanhamento como a dedicatória, o prefácio ou nota introdutória” (cf. PAVIS, 2011: 278).

Ampliada a caracterização do texto didascálico, podem-se encontrar, no drama estático pessoano, elementos paratextuais que transcendem a estrita condição de rubrica. A página inicial d’*O marinheiro* na revista *Orpheu*, por exemplo, apresenta, além do nome do autor, do título da obra e do subtítulo, uma dedicatória: “a Carlos Franco” (cf. fac-símile em TE: 49). Raramente comentado, o fato de Pessoa dedicar sua peça ao artista plástico e cenógrafo português, um de seus amigos em comum com Mário de Sá-Carneiro, não parece se limitar a um gesto de cortesia;⁴⁷ pode sugerir, ainda, o

(2007), do texto completo das comunicações apresentadas no âmbito de colóquio internacional que, em 2006, foi realizado no Instituto Superior de Ciências Humanas da Universidade da Tunísia El Manar.

⁴⁷ Diversas passagens da correspondência entre os dois escritores revelam os laços de amizade de ambos com o artista, nascido em Lisboa no ano de 1887 e radicado em Paris, onde, após a eclosão da Grande Guerra, se alistou na Legião Estrangeira Francesa, tendo morrido no front em 1916. Uma das

propósito, mesmo que remoto, de o dramaturgo ver sua peça encenada em algum momento – e isso apesar de ele ter ciência da particularidade do gênero estático em que a enquadra, conforme atesta o próprio autor, ao se antecipar à provável censura que poderia ser direcionada a esta modalidade teatral: “Dir-se-á que isto não é teatro” (ibidem: 276).

No conjunto estático, há apenas mais uma obra que apresenta a mesma espécie de paratexto. Trata-se d’*Os estrangeiros* (c. 1916), composta por um fragmento manuscrito de atribuição conjectural e por uma única página datilografada, no alto da qual se lê: “(Dedic. a Evreinoff.)” (cf. fac-símile em TE: 150). A seguir, o documento exhibe a indicação “Drama estatico sobre a vida interior” (ibidem) e uma lista das personagens:

- A – O conceito que o indivíduo faz de si-próprio.
- B – O conceito que o indivíduo julga que o interlocutor faz dele.
- C – O conceito que o indivíduo faz do seu interlocutor.
- D – O conceito que o indivíduo tem a respeito do universo em geral.
- E – A soma de conceitos que a educação e a vida deram ao indivíduo.
- F – O estrangeiro.

(TE: 147)

Percebe-se, por meio dessa listagem e também da dedicatória a Nikolai Evreinov, que a peça projetada por Pessoa remete claramente à noção de monodrama nos termos em que é proposta pelo dramaturgo e teatrólogo russo, noção essa que é frutífera, como já vimos em seção anterior, não apenas para se pensar o texto em questão como também outros dramas estáticos pessoanos.

Dois outros dramas contam com uma indicação prévia de *dramatis personae*: em *A casa dos mortos* (c. 1917), a relação elucida o significado das letras que compõem as “rubricas das fontes locutoras”,⁴⁸ isto é, a forma abreviada com que se sinaliza, ao longo do texto, qual personagem está falando; já em *Intervenção cirúrgica* (c. 1934), a listagem apenas esclarece a qual dos dialogantes se refere a letra que antecede cada fala:

Cientista – C; sobrinha – S; ama – A; jardineiro – J.

(*A casa dos mortos* – ibidem: 189)

A – Mulher –

menções mais significativas ao nome dele se encontra em carta enviada a Pessoa por Sá-Carneiro em 24 de dezembro de 1915: “Do C[arlos] Franco lhe direi que [...] o temos que definitivamente colocar num plano muito alto [...] Sete meses de trincheiras [...] de forma alguma lhe embotaram os nervos, o fizeram desinteressar das coisas artísticas. [...] E sabe versos meus de cor, que cita a cada passo, bem como frases do *Marinheiro*, versos do Álvaro de Campos! [...]” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 439).

⁴⁸ Expressão consagrada por Sanda Golopentia (cf. RAMOS, 1999: 99).

B – Senhora – que adora causar problemas de um modo mesquinamente subtil
C – Antigo amante.

(*Intervenção cirúrgica* – ibidem: 207)

Enquanto a segunda peça exhibe uma sucinta rubrica inicial que situa o ambiente em que a cena se passa – “Uma praia elegante” (ibidem) –, a didascália de abertura da primeira, integralmente citada a seguir, é um pouco mais extensa:

(Um drama, num ato, que simboliza o poder das coisas tradicionais e a força dos poderes ignorantes da sociedade nos pontos de extrema tensão espiritual. As personagens juntam-se numa unidade instintiva e coativa. Elas são: um cientista, uma rapariga (digamos, a sua sobrinha), a velha ama desta, o jardineiro, e um cão. A cena é toda uma representação das manifestações dos espíritos numa casa assombrada, a atmosfera de terror, que começa, digamos, com o cão, e que se expande até atingir por fim o cientista e o jardineiro e todos estão juntos pelo terror até à madrugada, que é esperada num silêncio interrompido por terríveis passos que ressoam de outros, sempre de outros quartos.)

(ibidem: 189)⁴⁹

Como se vê, a didascália acima congrega diferentes elementos: explicita o gênero ao qual pertence o texto (drama em um ato); oferece uma sinopse que também funciona como breve esclarecimento a respeito da simbologia da peça, que se detém sobre a dicotomia conhecido-desconhecido em um instante de “extrema tensão espiritual”; apresenta as personagens – inclusive um cão, ausente da listagem de *dramatis personae* – e sugere que estas, por se ligarem umas às outras de forma instintiva e cooperativa (outra tradução possível para o termo *coacting*, empregado por Pessoa), conformam um único corpo coletivo, o que se aproxima da noção de monodrama preconizada por Evreinov; revela a ambiência tenebrosa que domina a cena, tomada por componentes que devem insinuar a crescente erupção de presenças sobrenaturais, a exemplo dos “terríveis passos que ressoam de outros, sempre de outros quartos”; transmite, por fim, uma síntese da fábula, edificada sobre a “atmosfera de terror” que, em ritmo ascendente, se abate sobre o conjunto de figuras ali reunidas ao longo de uma noite que se prolonga até a madrugada.⁵⁰

⁴⁹ Pessoa redigiu em inglês tanto esta didascália quanto as rubricas das fontes locutoras, traduzidas para português pelos editores (cf. fac-símile em TE: 191).

⁵⁰ Em uma pequena nota datilografada em inglês e traduzida para português pelos editores, parcialmente citada a seguir, Pessoa já identificara n’*O marinheiro* um movimento de progressão dramática similar a este d’*A casa dos mortos*: “Começando com muita simplicidade, o drama cresce gradualmente até um grau terrível de terror e dúvida, que aumentam e aumentam, até absorverem em si as almas das três personagens e a atmosfera do quarto e mesmo o poder que o dia tem para começar” (TE: 260).

É significativa, ainda, a presença de um ingrediente que abre espaço para o incerto, algo inesperado no discurso didascálico convencional, que, mais do que fornecer as informações necessárias para que o texto seja levado ao palco, se caracteriza pelo esclarecimento da situação dramática. Trata-se da expressão “digamos”, a princípio utilizada para conferir maior especificidade à figura da garota, informando o parentesco dela com o cientista, e que é reiterada pouco adiante, ao localizar no cachorro o princípio da cadeia de reações que institui o clima de pavor predominante na cena. O termo empregado por Pessoa tanto pode refletir uma vacilação inerente a determinadas etapas do processo criativo (isso porque, na sequência, a lista de *dramatis personae* e o início efetivo do drama ratificam o que inicialmente se colocara apenas como hipótese) como também pode chamar a atenção para uma particularidade do drama estático pessoano, em que, por vezes, reina a dubiedade.⁵¹

Único drama a ter sido finalizado por seu autor, *O marinheiro* é também o único a exhibir rubricas mais detalhadas no início e no desfecho do texto, as quais serão objeto de comentário mais à frente. Nos demais que integram o conjunto estático, legados inconclusos, algo similar ocorre, além de no princípio d’*A casa dos mortos*, apenas mais duas vezes: no trecho derradeiro de um excerto pertencente a *Diálogo no jardim do palácio* e no fim de um fragmento d’*A morte do príncipe*, sinalizando, em ambos os casos, possíveis arremates projetados pelo dramaturgo:⁵²

(Fica parada a dizer-lhe de vez em quando adeus com a mão, num pranto apagado e tímido) || (Quando ele desaparece na curva da estrada diz-lhe um último adeus mais longe mas mais triste e desgracioso ainda).

(Diálogo no jardim do palácio – TE: 81).

Cai pelo ar, misteriosamente, um cheiro triste a rosas brancas. || Morre. || A alma escurece por completo. O silêncio é absoluto... || O ar perfuma-se misteriosamente de rosas brancas.

⁵¹ Cabe assinalar que a imprecisão no nível das rubricas igualmente caracterizou a dramaturgia simbolista de Maeterlinck, conforme já observado por DESSONS (2005: 41-53). O tópico foi retomado e desenvolvido por Didier Plassard no artigo “Le devenir-poème des didascalies” (in CALAS et al, 2007), em que se expõe a hipótese de o enunciador didascálico conformar “uma máscara entre as outras máscaras” (ibidem: 57). O texto apresenta, ainda, a peculiaridade de escolher como epígrafe os seis primeiros versos do oitavo dos 35 *sonnets* de Pessoa, aquele principiado pela sentença “How many masks wear we, and undermasks” (FP PI: 32-33).

⁵² Um fragmento de *Salomé* também exhibe a rubrica “(depois de recitar o fim)” (TE: 184) antes de um breve diálogo entre duas personagens até então ausentes do drama, evidenciando um possível desfecho para este. Já em dois pequenos excertos de *Sakyamuni*, lê-se, em um deles, a anotação manuscrita “near end” [“perto do fim”], que não configura propriamente uma rubrica, e, no outro, a indicação “Fim” entre duas falas atribuídas ao Coro (TE: 168).

Uma vez percorridos os catorze dramas estáticos editados por Freitas e Ferrari, prestando-se atenção à presença de rubricas em sentido estrito, constata-se que, embora não sejam abundantes, há aquelas que se repetem com alguma regularidade. N’*O marinheiro*, por exemplo, chama a atenção a recorrência da didascália “(*uma pausa*)”, que por oito vezes irrompe entre as réplicas trocadas pelo trio de veladoras e que, sem o acompanhamento do artigo indefinido, surge também no interior de uma fala da Segunda (cf. TE: 34; TDE: 55).⁵³ Além desta, outras indicações frequentes dizem respeito à forma como as personagens enunciam determinadas passagens do texto, reveladoras da dupla natureza do discurso didascálico, pois este conduz a ficção teatral ao mesmo tempo que fornece parâmetros para o eventual trabalho do ator ou do encenador interessados em converter a peça em espetáculo.⁵⁴ Existem, ainda, rubricas que se ocupam da descrição de determinados gestos executados pelas figuras que povoam a cena, conferindo, como já vimos anteriormente, alguns matizes ao princípio de imobilidade que norteia o gênero proposto por Pessoa.

Para além dos exemplos referidos até aqui, são também perceptíveis, no drama estático pessoano, as indicações cênicas interiores ao diálogo, referidas por Anne Ubersfeld como “didascálias internas” e que assim são definidas por ela:

As indicações endereçadas ao encenador podem figurar também no interior do texto dialogado: “Aproximai-vos, senhora”, diz o médico do rei Lear a Cordélia; em Shakespeare, o texto didascálico provém daquilo que é possível extrair do diálogo. “Tossis com força, senhora. [...] Desejais uma dose de suco de alcaçuz?” (Molière, *Tartufo*), ato cênico, relações gestuais são indicadas aqui: um discurso cênico coincide com o discurso falado. [...]

⁵³ Há indicações similares em outras peças do conjunto: “(*pausa*)” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 71; TDE: 89; *A morte do príncipe* – TE: 101; *Inércia* – TE: 134; *Calvário* – TE: 195; *Intervenção cirúrgica* – TE: 209-210); “(*uma pausa*)” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 72-73; TDE: 91-92); “(*depois de uma breve pausa*)” e “(*outra pausa*)” (*Salomé* – TE: 179; TDE: 105). Tais rubricas evidenciam a importância do silêncio na constituição do drama estático pessoano.

⁵⁴ Por vezes, rubricas indicativas do tom da voz são formuladas, em peças distintas, de modo muito parecido, conforme podemos observar a seguir: “(*mais baixo, numa voz muito lenta*)” (*O marinheiro* – TE: 40; TDE: 63); “(*numa voz muito baixa*)” (idem – TE: 42; TDE: 65); “(*olhando para o caixão, em voz mais baixa*)” (idem – TE: 43; TDE: 67); “(*numa voz muito lenta e apagada*)” (idem – TE: 47; TDE: 73); “(*numa voz muito apagada*)” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 73; TDE: 92); “(*numa voz lenta e calma*)” (*A morte do príncipe* – TE: 96; TDE: 82); “(*subitamente, numa voz excitada*)” (idem – TE: 97); “(*numa voz calma e lenta*)” (idem – TE: 99; TDE: 86). A forma como as personagens enunciam determinadas passagens do discurso é também articulada nos seguintes termos: “(*violentamente*)”, “(*riso amargo*)” e “(*com grande cansaço*)” (*Inércia* – TE: 131); “(*com ferocidade*)” (*A cadela* – TE: 139); “[...] diz, devagar” (idem – TE: 141); “(*distraidamente*)” (*Calvário* – TE: 195); “(*angustiosa e inconstante*)” (*Intervenção cirúrgica* – TE: 209); “(*irônica*)” (ibidem: 212).

Diferentemente do que indica o excerto acima, porém, o discurso didascálico não se dirige apenas aos profissionais do teatro – o encenador, o cenógrafo, o ator –, mas também se endereça a “toda pessoa encarregada de fazer uma atualização do texto (representação concreta ou mental)” (RYKNER, 2010: 35), o que inclui, naturalmente, o leitor. Uma vez mais se evidencia, assim, o cruzamento entre essas duas dimensões, a cênica e a literária, que é próprio da rubrica e, por extensão, do texto teatral: “Em certo sentido, a didascália é o teatro que vibra por debaixo do texto, a imagem que atravessa a tela da linguagem” (ibidem: 34).

Nos dramas estáticos de Pessoa, as rubricas internas se manifestam sob diferentes formas: associam-se a dêiticos que sugerem a presença de elementos cênicos,⁵⁶ o espaço onde as personagens se situam,⁵⁷ alguma coordenada temporal⁵⁸ ou mesmo determinada ação desempenhada por um dos dialogantes;⁵⁹ a verbos no imperativo que igualmente aludem a certas ações efetivadas pelas figuras em cena;⁶⁰ ou, enfim, a pronomes

⁵⁵ Luiz Fernando RAMOS (1999: 25) se refere a esta espécie de texto como “rubricas latentes”. Pode-se falar, ainda, em “didascália implícita” (cf. RYKNER: 2010: 35).

⁵⁶ “[...] tenho estado a olhar para a chama *daquela vela*” (*O marinheiro* – TE: 32; TDE: 52); “Ali, *daquela janela*, que é a única de onde o mar se vê [...]” (idem – TE: 33; TDE: 53); “O que se apaga de mim começa a apagar-se [...] nos cortinados *deste leito...*” (*A morte do príncipe* – TE: 93; TDE: 78); “PRÍNCIPE – [...] Como *os reposteiros* são estranhos!... || X – Estranhos, estranhos? || PRÍNCIPE – Demasiadamente *ali...*” (idem – TE: 95; TDE: 80); “PRÍNCIPE – [...] E *a almofada, a almofada?*... || X – *Que almofada, senhor? Essa?*... [...] || PRÍNCIPE – *Esta, esta...*” (idem – TE: 95; TDE: 81); “De quem é *essa cabeça?*” (*Salomé* – TE: 180; TDE: 106); “Enterremo-lo ali, sob *aquela árvore* [...]” (*Calvário* – TE: 196); “Vós todos juntos podereis arrancar *aquela pedra*” (idem – TE: 197). Grifos meus.

⁵⁷ “Não sabes que *isto* é um diálogo no *Jardim do Palácio*” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 83); “E também *este quarto* onde te ouço [...]” (*A morte do príncipe* – TE: 104; TDE: 77); “[...] apesar de habitar-mos juntos *este palácio* e juntos passearmos *neste jardim*” (*Diálogo na sombra* – TE: 116); “Trazei, disse, vossos sonhos para *este terraço* de onde se vê mar” (*Salomé* – TE: 267; TDE: 102). Grifos meus.

⁵⁸ “Ah que antemanhã *esse raiar!* Vai raiar!” (*A morte do príncipe* – TE: 91). Grifo meu.

⁵⁹ “Adeus, e que *este novo beijo* seja aquilo que fica quando tudo passa” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 79). Grifo meu.

⁶⁰ “Não *torçais* as mãos” (*O marinheiro* – TE: 40; TDE: 63); “*Senta-te* aqui, defronte de mim e chegada a mim. *Encosta* os teus joelhos aos meus joelhos, e *toma* as minhas mãos nas tuas... Assim... Agora *fecha* os olhos. [...]” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 72; TDE: 91); “*Senta-te* ali, aos pés da cama” (*A morte do príncipe* – TE: 93; TDE: 77); “Não *chores* demasiado...” (idem – TE: 76); “*Tragam-me* a cabeça do bandido. *Tragam-me* numa salva de ouro. [...] *Aproxima* de mim *a salva*. [...] *Afasta* um pouco mais a cabeça. [...] *Afasta* mais ainda. [...] *Leva-a* mais para longe” (*Salomé* – TE: 180; TDE: 106-107); “*Deponde* a salva no chão, *retirai-vos*. [...] *Deixai* a salva no chão, com a cabeça. Pai, *ide-vos* também de aqui.” (*Salomé* – TE: 183; TDE: 110); “*Pegai* bem no corpo” e “*Levai-o* bem, não o *deixeis* cair” (*Calvário* – TDE: 196); “*Abri* o túmulo!” (ibidem: 197); “*Tirai* a pedra cúbica que veda a entrada do túmulo” (ibidem: 200); “*Dá-me* o teu braço” (*Intervenção cirúrgica* – TE: 211). Grifos meus.

personais que, acompanhando um substantivo concreto ou um verbo, permitem caracterizar algo do físico ou da conduta de uma personagem.⁶¹

Já em *Salomé*, tais rubricas, à maneira do teatro classicista, que rejeitava a inserção de didascálias no texto dramático em nome da preservação do ritmo proporcionado pelo sistema versificatório, ainda comparecem no instante em que a fala da protagonista faz referência a uma ocorrência externa, responsável pela interrupção do sonho que ela vinha narrando a suas servas:

SALOMÉ – O que é esse grito na noite, lá em baixo?

A – Trouxeram ao tetrarca a cabeça de um bandido.

SALOMÉ – Tragam-me a cabeça de um bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

SALOMÉ – De quem é essa cabeça?

X – De um bandido que matava nas aldeias.

(TE: 180; TDE: 106)

Aqui, a rubrica interna confere dinamismo à construção cênica, na medida em que, sem que seja necessário suspender o intercâmbio dialógico, uma pequena sequência de ações se sucede ao grito (o criado atende ao pedido da princesa, sai de cena e em seguida retorna com a cabeça do bandido – na realidade, o profeta João Batista – numa salva de ouro, que, pouco à frente, imediatamente após a execução do servo pelo Capitão, é referida numa didascália convencional).⁶² Em outros dramas estáticos pessoanos, contudo, nem sempre é possível garantir que aquilo que se sugere por meio da fala corresponde a uma ação externa, conforme evidencia a seguinte passagem, extraída de *Diálogo no jardim do palácio*:

A – Para onde te viraste tu?

B – Não me virei para parte nenhuma.

A – Viraste-te... Um arrepio pela minha espinha sentiu que te viravas... Percebi logo o que fazias... Viraste-te para o lado donde sempre está chegando Deus...

B – De que lado é que Deus está sempre chegando?

A – De todos e de nenhum... Por isso quando tu viraste para lá, não fizeste movimento nenhum com o corpo...

B – Como soubeste então que eu me tinha virado?

A – Deus é que soube; não fui eu.

(TE: 75; TDE: 98)

⁶¹ “O louro dos teus cabelos não deve nunca deixar que alguém lhes toque...” (*Diálogo no jardim do palácio* – TE: 67); “Estendo a mão, *toco-te* e não sei o que é tocar-te... *Olho-te* e não percebo o que é verte” (idem – TE: 70; TDE: 89); “*Estou olhando para ti* [...] Quando *te fito* esqueço-me que te fito” (idem – TE: 78); “Em que é que estás a pensar... Ouve... Não estejas a *distrain-te*” (*Inércia* – TE: 130); “[...] do recorte das *minhas sobrancelhas muito negras* contra a pele morena muito branca da *minha fronte coroada de sombras*” (*Salomé* – TE: 177; TDE: 102). Grifos meus.

⁶² “O Capitão desembainha a espada e mata o servo. Este cai com a salva. A salva e a cabeça, separadas, fazem estrondo alto e baço, no chão de pedra. O escravo jaz. [...]” (TE: 181; TDE: 108).

Nesta cena, o fato de uma personagem afirmar ter visto a outra se virar para o lado não assegura que esta última tenha efetivamente se mexido, pois, diante da negativa de seu interlocutor, a primeira elucida que aquela, ao se virar “para lá”, não fez “movimento nenhum com o corpo”. Isso porque, complementa, “B”, permanecendo fisicamente inerte, executou um gesto apenas captável por Deus, responsável por dar notícia dele à figura “A”, que, curiosamente, percebe a movimentação graças a um “arrepio pela [sua] espinha” – através de uma sensação corporal, portanto.

Ilustrativo de uma característica marcante dos dramas estáticos elaborados por Pessoa, nos quais predomina a atmosfera nevoenta, o excerto acima também revela algumas limitações do conceito de rubrica interna nos termos em que foi proposto por Anne Ubersfeld:

[...] Se a informação é retransmitida pelo canal didascálico, então não há nenhuma dúvida possível acerca de sua verdade cênica e diegética. Por outro lado, uma vez situadas na esfera discursiva figural das personagens, elas [as ditas “didascálias internas”] estão submetidas à subjetividade daquelas, e nada pode garantir a verdade cênica ou diegética das informações “didascálicas” inseridas no interior das réplicas. É possível se tratar de um sonho, de uma visão delirante...

(Gallèpe, in CALAS et al, 2007: 34)

Dado seu componente metafísico, não parece absurdo inserir a afirmativa da personagem “A” no contexto de uma visão provocada por alguma espécie de delírio. Tal possibilidade, inclusive, se ajusta ainda melhor à situação desenhada no drama *A morte do príncipe*, durante o qual acompanhamos o processo de desagregação mental do protagonista à beira do falecimento:

PRÍNCIPE – *(numa voz calma e lenta)* Ouço um ruído de fonte... [...] Por onde é que eu vou andando?...

X – Não andais, senhor...

PRÍNCIPE – Ouvi um ruído qualquer... Que grande paisagem de abismos... [...] Já estou esquecido de viver... Para onde vamos nós?... Não cansa caminhar... É como se estivesse a dormir enfim... [...] Vai raiar a aurora...

X – Anoitece, meu senhor, anoitece...

(TE: 99; TDE: 86)

Em vista da situação inicial da peça – o príncipe, acamado, pede que seu interlocutor se sente aos pés do leito e logo a seguir afirma pressentir o fim de sua vida se aproximar –, não é difícil conceber as falas do infante como produto do desvario antecedente à sua morte. Deste modo, ainda que não estejam situadas no interior de uma rubrica convencional, assumimos serem correspondentes à “verdade cênica e diegética”

as réplicas do criado, que nos assegura de que o jovem nobre permanece deitado em sua cama e de que o diálogo transcorre não durante uma madrugada, mas sim num entardecer. A corroborar esta última hipótese, não se verifica nenhuma referência à alvorada nas didascálias que acompanham a fala do protagonista em um projetado arremate do drama:

PRÍNCIPE – As cousas sonhadas só têm o lado de cá... Não se lhes pode ver o outro lado... [...] || Vede! Vede! (*adivinha-se que a sua forma se deve estar erguendo no leito, existindo... numa voz estridente, nova, pavorosa*): Raia o Sol! Raia o Sol! || *Cai pelo ar, misteriosamente, um cheiro triste a rosas brancas.* || *Morre.* || *A alma escurece por completo. O silêncio é absoluto...* || *O ar perfuma-se misteriosamente de rosas brancas.*
(TE: 103).

Ainda que se aceite, do ponto de vista da leitura, a condição alucinatória subjacente às réplicas enunciadas pelo Príncipe, um encenador poderia optar por reproduzir cenicamente, se não o “ruído de fonte”, ao menos aquele “ruído qualquer” que o protagonista escuta, como forma de recriar, em outro âmbito, a dinâmica de vacilação entre desvario e lucidez experimentada por ele. Deste modo, a plateia partilharia, por alguns instantes, do ponto de vista da personagem central do drama, assim como sucede com quem trava contato com a peça exclusivamente por intermédio do texto (neste último caso, por não ter acesso à concretização cênica da situação dramática, o leitor se encontra, por vezes, em dúvida quanto ao que de fato se passa ou não em cena).

Sob o viés oferecido por Thierry Gallèpe em CALAS et al (2007), portanto, mesmo na ausência de sinais que nos levem a crer que uma personagem não se encontra em seu juízo perfeito – como parece ser o caso do Príncipe –, é problemático atribuir o estatuto de rubrica interna mesmo a falas como as seguintes, ditas por uma das figuras de *Diálogo no jardim do palácio*: “Olha... tolda-se o céu... Levanta-se vento... Vai chover...” (TE: 80; TDE: 95); “Chove já...” (TE: 81). Isso porque, na medida em que pertencem a uma réplica, tais enunciados não estão isentos de carga subjetiva.

Apesar da pertinência do argumento em relação a este aspecto, a posição defendida pelo estudioso francês também apresenta uma fragilidade: trata-se do pressuposto de que as informações veiculadas pelo discurso didascálico convencional dissipam qualquer dúvida, no leitor, quanto à “sua verdade cênica e diegética”. Se, por um lado, é preciso reconhecer a confluência entre objetividade e subjetividade que se opera nas declarações feitas pelos dialogantes cujo conteúdo se assemelhe ao de uma

didascália tradicional, é questionável, por outro lado, a ideia de que esta última corresponde a afirmações absolutamente objetivas.

Jean-Pierre Ryngaert já demonstrou que as dramaturgias emergentes ao longo do século XX exploraram de forma cada vez mais inventiva a tensão entre réplicas e rubricas, borrando os limites entre elas e propondo “aos sentidos e à inteligência do espectador, mais do que um teatro da palavra, um teatro de confrontação entre o dizer e o fazer, entre a evocação poética e a contemplação de uma imagem fixa”, a tal ponto que o próprio conceito de didascália, enquanto designação de enunciados que se situam à margem do diálogo, pode ter-se tornado obsoleto, uma vez que “não há mais margem nem centro nestas experiências limites” (Ryngaert, in CALAS et al, 2007: 52). Por sua vez, Didier Plassard chamou a atenção para o fato de as rubricas serem, tanto quanto as falas atribuídas às personagens, “produto de uma elaboração estética, por mais discreta que esta seja”, motivo pelo qual é controverso apreendê-las como partículas textuais de todo transparentes – daí resulta, ainda, sua recomendação para que se estabeleça distinção entre o enunciador didascálico e o autor empírico, da mesma forma como usualmente se distinguem deste último o eu lírico de um poema ou o narrador onisciente de um texto de ficção, pois, em todos os casos, se trata de uma instância enunciativa que “evidentemente não coincide com a pessoa real do escritor” (Plassard, in CALAS et al, 2007: 55). Por fim, Romdhane Elouri parte da observação com que Alfred JARRY (2007: 31) arremata o discurso pronunciado por ele na noite de estreia de *Ubu rei* – “Quanto à ação, que vai começar, passa-se na Polônia: quer dizer, em Lugar Nenhum” – para examinar a subversão, pelo drama moderno e contemporâneo, da lógica que presidia o funcionamento das “didascálias clássicas, que apresentam elementos de ancoragem específicos, claramente descritos, e com grande detalhe para servir de invólucro e moldura para a ação” (Elouri, in CALAS et al, 2007: 72).

Não se podem desconsiderar, ainda, os casos em que o dispositivo didascálico se alimenta de informações conflitantes, como na derradeira cena de *Vocês que habitam o tempo* (1989), de Valère NOVARINA (2009: 213), na qual as rubricas das fontes locutoras identificam duas personagens como Jean-François e a Criança das cinzas, enquanto a indicação cênica preliminar prevê: “*Entra uma mulher empurrando um cego*”.⁶³ Embora o drama estático pessoano não explore tal espécie de contradição, há

⁶³ O mesmo exemplo foi mencionado por Didier Plassard em CALAS et al (2007: 62).

momentos em que este já apresenta indícios de uma mudança de estatuto dos enunciados exteriores ao diálogo:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. || Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. || É noite e há como que um resto vago de luar.

(TE: 31; TDE: 51)

Mais do que proporcionar possíveis subsídios para uma encenação, uma didascália, habitualmente, se encarrega de esclarecer a situação dramática. O texto acima, porém, com o qual se abre o drama *O marinheiro*, introduz elementos que dão margem para o dúbio: ainda que situe o quarto “*sem dúvida num castelo antigo*”, o trecho, quando sinaliza ser noite, indica haver “*como que um resto vago de luar*”. Não bastasse a eleição de um símile, que induz à comparação metafórica – estranha a qualquer descrição pretensamente objetiva –, o excerto realça o que há de *vago* no que resta de luar, o que tanto pode dizer respeito à quase ausência de luz proveniente da lua, como também à incerteza de afinal haver alguma reminiscência desta luminosidade naquele cenário. Além do mais, é curiosa a expressão inicial “sem dúvida”, cuja presença instaura, paradoxalmente, certo pasmo no leitor: por que empregá-la se, por convenção, é no discurso didascálico que se fornecem elementos diretivos? Será mesmo uma informação confiável? A ausência deste termo causaria tanta inquietação quanto seu acréscimo? Trata-se, por certo, de uma locução que escapa completamente ao rigor esperado de uma rubrica tradicional.

Também a opção por certas formas impessoais (“*Do quarto vê-se que é circular*”; “*dando para onde só se vê*”) mascara uma ambiguidade: quem vê? A pergunta não soa despropositada quando atentamos a outro detalhe da descrição espacial, dirigido a “*quem imagina o quarto*”: quem imagina, o leitor ou o autor? Se partirmos do pressuposto de que a peça se propõe mais à leitura do que à representação cênica, o interesse recai sobre o primeiro elemento; todavia, também o segundo pode sobressair, visto que o texto de Pessoa trabalha no limite da ideia de *imaginação* como sinônimo de *criação*, contestando a distinção entre fabricante e fabricado ao admitir a corporificação de produtos do imaginário: o marinheiro sonhado pelas veladoras, afinal, sonha uma realidade que desestabiliza o plano em que estas se situam.

Assim sendo, já a rubrica de abertura soma componentes de indeterminação a este drama que se caracteriza por intenso questionamento do estatuto do real.⁶⁴ Essa não é uma particularidade a se desprezar, quanto mais porque resvala em outros aspectos da mecânica do texto: se as rubricas, tradicionalmente, consistem em indicações confiáveis, necessárias à produção de sentido, de que forma lidar com partículas textuais que, situadas à margem do diálogo, se contaminam pela indistinção que preside o conjunto de situações que se põem diante de nós? Esse é o caso da didascália abaixo, disposta na sequência da fala de uma das veladoras, já no auge dos questionamentos levados adiante por aquelas figuras:

PRIMEIRA – [...] Isso é tão estranho que deve ser verdade... [...] Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?... || (*Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.*)

(TE: 44; TDE: 69)

É possível afiançar que nenhuma das outras duas veladoras de modo algum dirigira o olhar à primeira? Nos termos em que Pessoa articula sua peça, lançando sobre ela abundantes camadas de névoa, é difícil responder com segurança a essa pergunta – aliás, repetida pela mesma personagem pouco antes do desfecho do drama,⁶⁵ cujo arremate depende da rubrica de encerramento:

Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. || Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.

(TE: 47; TDE: 73)

Vê-se, aqui, mais uma vez a presença do “como que” em oração de cunho objetivo. Pode-se apostar no raiar do dia, afinal? E quanto ao “vago carro”? Refere-se a um veículo distante (o que estaria em desacordo com a indicação anterior, “Não muito

⁶⁴ Pode-se aludir, ainda, à ambiguidade da sentença “*Quatro tochas aos cantos*”. Por se seguir à descrição do caixão no interior do qual se encontra a donzela de branco, erguido sobre uma mesa e localizado no centro do quarto, o leitor tende a compreender aquela frase como complementar ao detalhamento do esquife (haveria, assim, uma tocha em cada uma de suas pontas). No entanto, uma vez que o período está isolado dos demais não por vírgulas, mas por pontos finais, também se faz possível entendê-lo como relativo ao cômodo em que se situam as veladoras. Abstraindo-se a incerteza provocada pela expressão “*sem dúvida*”, a didascália ofereceria, assim, as seguintes informações a respeito do ambiente em que se situam as personagens: trata-se de um quarto no interior de um velho castelo e de formato circular; no centro dele há um caixão; à direita, uma única janela; e aos cantos, quatro velas. Nesse caso, porém, se impõe um paradoxo: a indicação de quatro tochas aos *cantos* difunde a ideia de ângulo, lado ou extremidade, familiares a figuras geométricas como o quadrado e o retângulo, mas não ao círculo, caracterizado pela harmonia em relação a um número infinito de eixos de simetria. Não seria esse mais um dado a atestar a irrealidade do espaço em que as veladoras se postam?

⁶⁵ “Porque foi que olhastes assim?...” (TE: 47; TDE: 73).

longe”) ou impreciso e, por consequência, inexistente? Também determinadas reações emotivas possivelmente codificadas nas falas das veladoras transmitem semelhante insegurança ao leitor:

SEGUNDA – [...] Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

PRIMEIRA – Chorastes, com efeito, minha irmã.

SEGUNDA – Talvez... Não importa... [...]

(TE: 44; TDE: 69)

Outras passagens deste drama, em que a fala das personagens poderia parecer, à primeira vista, se aproximar da forma didascálica, evidenciam não apenas a dificuldade de ali surpreender rubricas internas como também a conveniência de se preservar alguma desconfiança em relação ao que dizem as figuras em cena, na medida em que estas, por vezes, assumem estar *jogando* umas com as outras:

PRIMEIRA – Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

SEGUNDA – Não, minha irmã; esse que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

PRIMEIRA – Porque é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena... [...]

(TE: 38; TDE: 61)

SEGUNDA – [...] Ah, escutai...

PRIMEIRA e TERCEIRA – Quem foi?

SEGUNDA – Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... [...]

(TE: 46-47; TDE: 72)

Assim, está claro que, n’*O marinheiro*, o indeterminado se infiltra na própria estrutura do drama, fazendo-se notar tanto na condução dos diálogos quanto nas rubricas, as quais têm uma parcela de sua tradicional insuspeição colocada em xeque, uma vez que também elas contribuem para a construção da aura dúbia que predomina no drama estático pessoano. Além disso, o referido componente lúdico latente nos diálogos acima evidencia o autêntico *jogo de cena* que preside a construção deste texto, cuja dimensão cênica, conforme já se disse, será objeto de análise do último segmento deste trabalho.

III. O teatro de Pessoa para além do Simbolismo

1. O drama estático pessoano e a tradição do *theatrum mentis*

1.1. Preliminares

“Como todos os inovadores, fomos objeto de largo escárnio e de extensa imitação” (PI: 256). Fernando Pessoa se referiu nesses termos à experiência de *Orpheu* dez anos após o surgimento da revista. Ainda que o texto do qual provém esta passagem, inconcluso, mirasse o conjunto do empreendimento, é estimulante lê-la à luz d’*O marinheiro*, estampado no número inaugural do periódico que veio a público no primeiro trimestre de 1915. Nesse caso, dificilmente poderemos falar em “extensa imitação” daquele drama na dramaturgia portuguesa posterior, mas não é difícil identificar o “largo escárnio” que se formou ao redor da peça, tantas e tantas vezes reduzida a pastiche da vertente simbolista que Maurice Maeterlinck consolidou no teatro. Não é para menos: o influxo do autor belga é de tal maneira evidente na composição do drama que o português aparenta ter recorrido a diferentes estratégias para neutralizá-lo.¹ Constitui tarefa custosa, é certo, analisar o texto sem sequer mencionar o simbolismo de língua francesa; em contrapartida, deve-se reconhecer que Pessoa, obcecado pela ideia de emulação, jamais se contentaria em ser um epígono de Maeterlinck. A imitação de um modelo, se quisermos colocar desta forma, está lá. Entretanto, lá está também a deformação desse mesmo modelo, com o intuito de superá-

¹ Uma delas é a provável natureza ficcional da data em que ele alega ter composto o drama (11 e 12 de outubro de 1913), anterior às primeiras referências ao texto na correspondência de Pessoa, que surgem apenas no ano seguinte, coincidindo com o período em que este documenta suas leituras de Maeterlinck. Deste modo, estaria garantida a precedência d’*O marinheiro* em relação à obra do dramaturgo belga (cf. FISCHER, 2012: 23-24). Outro possível artifício para assegurar a originalidade e superioridade de seu drama em relação aos maeterlinckianos diz respeito às referências textuais pouco lisonjeiras a estes, caso da asserção seguinte, originalmente redigida em inglês e cuja atribuição de autoria é incerta: “A melhor nebulosidade e sutileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação” com *O marinheiro* (PIAI: 148-149 – tradução de Thomas Kim; cf. original em SOI: 215-216). Enfatize-se, por fim, que o próprio Pessoa se encarregou de fornecer um indício material incontestável dos laços entre *O marinheiro* e os primeiros dramas de Maeterlinck quando, por volta de 1917, ao projetar traduzir o seu “drama estático em um quadro” para inglês e francês, vincula esse texto ao nome do dramaturgo belga em uma lista manuscrita (BNP/E3 – 133M-96 a 98). Cf. SEPÚLVEDA e URIBE, 2016: 132. Convém informar, por fim, que a afinidade entre a obra dos dois autores (especialmente a dramaturgia, mas não apenas esta) foi objeto de aprofundada análise em CORREIA (2011).

lo, tal como defendido no clássico estudo de Teresa Rita LOPES (1985: 183-286). Assim, tendo em vista as palavras da abertura deste parágrafo, torna-se plausível a seguinte constatação: *O marinheiro* responde a um princípio de inovação. Mas de que espécie?

Não devemos ignorar o modo como Pessoa se relacionou com a noção de vanguarda. Se, por um lado, não se reduziu à adesão irrestrita das mais recentes correntes estéticas então em voga e se propôs a criar seus próprios movimentos de renovação – Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo –, ele não demorou, por outro lado, a rejeitá-los em favor da promoção da “individualidade própria” de cada criador,² o que pode ter sido uma das motivações de sua autodeclarada renúncia a procedimentos interseccionistas.³

O caso é que, inspirando-se em Maeterlinck, Pessoa se empenha em instituir, com o drama estático, uma modalidade teatral inovadora. Sabemos que, em sua busca por “uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (TH: 218), o escritor deixará de lado esse gênero de texto, que permanecerá basicamente restrito à peça publicada em *Orpheu*, e concentrará forças no mecanismo da heteronímia, responsável pela fundamentação da série de livros que daria origem às suas “obras completas” (a expressão não é dele), ora referida como *Aspectos*, ora como *Ficções do interlúdio*. Uma vez levada adiante a conhecida chave de leitura fornecida pelo próprio autor na célebre “Tábua bibliográfica”, publicada em dezembro de 1928 na revista *Presença* (cf. TH: 227-229), segundo a qual toda a sua obra seria orientada por princípios dramáticos, tais livros podem ser concebidos como realizações da forma dramática fora de seu espaço convencional (a esfera dramatúrgica propriamente dita), estilizando as noções tradicionais de gênero. Esta é, em linhas gerais, a proposta de José Augusto Seabra e Teresa Rita Lopes, baseada, ainda, na seguinte suspeita: o drama estático *O marinheiro* teria sido o passo decisivo para a germinação dos heterônimos, a condição necessária para seu aparecimento.

Não obstante a pertinência da hipótese lançada pelo par de críticos para a compreensão do conjunto da obra do autor, tal leitura resulta pouco produtiva para o aprofundamento da análise do drama estático pessoano enquanto modalidade teatral específica, perspectiva que pouca atenção tem recebido até o presente. Teríamos muito a ganhar, por certo, se deixássemos de conceber *O marinheiro* prioritariamente como

² “Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola de sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto [...] designação alguma coletiva. As designações coletivas só pertencem aos sindicatos, aos agrupamentos com uma ideia só [...]” (SOI: 69).

³ Tal renúncia, no entanto, pode ser modalizada. Cf. GAGLIARDI (2005: 30-44).

condição para o advento da heteronímia, isto é, como símbolo de uma experiência malograda (o dramaturgo que Pessoa, segundo não poucos críticos, nunca chegou a ser, conforme atestariam seus vários dramas inacabados, entre eles uma versão do *Fausto*), experiência esta que precede outra, extremamente bem-sucedida (a instituição dos heterônimos).

Se seguirmos a intuição de que a obra de Pessoa oferece um diálogo fértil entre inovação e tradição, em vez de qualificar aquela pretensa nova modalidade teatral como simples reprodução de modelo anterior (o teatro estático concebido e praticado por Maeterlinck), chegaremos à percepção de que peças como *O marinheiro* podem ser aproximadas de realizações dramáticas não necessariamente vinculadas às convenções do Simbolismo, o que amplia as possibilidades de entendimento do texto, visto que este, embora tenha sido gestado à luz das convenções daquela corrente, apresenta características que a ultrapassam, tal como reconhecido por uma das mais recentes estudiosas que se propôs a explorar o diálogo entre as obras dos dois dramaturgos: “Pessoa acrescentou [...] mais uma pedra nos alicerces do drama contemporâneo, uma vez que, ao conjugar a herança do Simbolismo com os sinais da sua modernidade, evoluiu para uma nova concepção do horizonte dramático” (FERREIRA DE CASTRO, 2011: 91).⁴

Antes de seguirmos adiante, no entanto, convém enfatizar que não constitui um caso isolado, no universo de Pessoa, a já referida tentativa, por este, de suprimir o influxo exercido pelos textos de Maeterlinck sobre a composição d’*O marinheiro* e dos demais dramas estáticos. De fato, observam-se, em sua obra, ocorrências análogas a esta, tais como o “assassinato ritual” que pratica em relação a Luís de Camões (cf. LOURENÇO, 2002: 237-252), a “rasura” que opera com respeito a Mário Beirão (cf. GAGLIARDI, 2014: 70-87) ou, ainda, a “estranha negligência” do nome de Robert Browning como seu predecessor imediato, em texto no qual alude apenas a Shakespeare como inspiração em seu propósito de criar dramas de uma só personagem (cf. MONTEIRO, 2000: 58-66).

De todo modo, o exemplo de Maeterlinck é especialmente significativo para a reflexão que aqui se oferece, pois, em seu ensaio sobre “O trágico cotidiano”, o autor belga também procedeu em termos de retomada e afastamento da tradição. Assim, ao

⁴ Infelizmente, a autora não se propôs a desenvolver tal possibilidade de leitura, restringindo-se a aludir, no campo dramático, à associação do drama estático pessoano com as peças de Beckett (algo já sugerido por outros pesquisadores), Harold Pinter e Peter Handke, bem como, na esfera cinematográfica, a realizações de Wim Wenders (cf. *ibidem*: 92-93).

preconizar a renovação do gênero dramático, por meio da presunção de um “teatro estático”, buscou superar as convenções do drama histórico de matriz romântica, cuja cadeia de eventos mirabolantes e reviravoltas (regada a sangue, gritos e espadas) era ainda abundante no teatro europeu de fins do século XIX, sendo urgente a necessidade de se superar tal modelo – eis o *afastamento*. Por outro lado, tal proposta igualmente apelou a grandes obras do passado, tais como as peças de Shakespeare e aquelas compostas por tragediógrafos gregos como Ésquilo e Sófocles – eis a *retomada*. Percebe-se, portanto, que também sob esse ponto de vista se pode considerar Maurice Maeterlinck como um dos mestres de Pessoa, cuja prática criadora, animada pela simultaneidade entre resgate e contestação da tradição (distinguível, ainda, no amálgama de reverência e rivalidade relativamente a seus precursores), é de alguma forma prevista no dito ensaio, ao qual retornaremos no decorrer da seção a seguir.⁵

1.2. Os caminhos de uma tradição

Constitui ponto pacífico, entre aqueles que se debruçam sobre *O marinheiro* e buscam salientar a presença de ação neste drama estático, a ressalva de que, nele, os eventos se desenrolam não no âmbito físico, mas no íntimo, de modo que os movimentos ali executados se consumam apenas internamente. Tem-se aí, portanto, um drama de feições anímicas, perfeitamente habilitado a acomodar as leituras de teor psicológico que seu autor forneceu para a compreensão do conjunto de sua obra, concretizada *em e por* um “drama em gente”. Embora este seja um lugar-comum da fortuna crítica desta peça, não será óbvia a constatação de que o texto, ao ecoar práticas afins nos domínios da filosofia, da religião e, naturalmente, do drama, pode ser inserido na tradição de um *teatro da mente*, fruto de uma metamorfose da ancestral noção de

⁵ No seguinte excerto de carta a Jaime Cortesão já referida no capítulo 1, um relativamente jovem Fernando Pessoa, ainda com a idade de vinte e quatro anos, demonstra notável lucidez ao discernir que todo artista, consciente ou inconscientemente, se insere em dada tradição. Deste modo, ao se apropriar da obra de seus predecessores, o artista de valor pode vir a transmutá-la em algo novo e mesmo superior àquela que lhe servira de modelo, quer ele tenha consciência disso ou não: “Entre os poetas dessa geração [a daqueles que começaram a escrever no século xx] creio que o meu amigo [Jaime Cortesão] é *princeps*. Ao especial sentimento da Natureza que a todos é peculiar, e em que tomaram (sem o saber, é claro) o facho das mãos de Tennyson, mais alumiando-o, até a chama ser outra, [...] fazendo escuro o brilho dos ingleses europeicamente antecessores [...]” (CORR I: 74). Saliente-se, ainda, a pertinência de se ler a postura adotada por Pessoa à luz do regime estético das artes referido no “Preâmbulo” deste trabalho, equivalente “antes de tudo [a] um novo regime da relação com o antigo” (cf. RANCIÈRE, 2009: 36). A seguir veremos, afinal, que este autor privilegia o “teatro estático” de Maeterlinck como relativo a uma das “cenas do regime estético das artes” (cf. idem, 2011).

“teatro do mundo”. Deste modo, a mente, aqui compreendida como sinônimo de alma ou mesmo espírito, passaria a conter dentro de si mesma o mundo. Traçar alguns caminhos dessa tradição, nela situando a dramaturgia de Pessoa, constitui o objetivo central desse subcapítulo.⁶

Remonta à Antiguidade Clássica a ideia de que o mundo, tal como o percebemos, configura uma miragem, isto é, uma construção ficcional. Semelhante condição, sintetizada no conhecido mito da caverna platônico, não tardaria muito a encontrar na experiência teatral sua metáfora mais duradoura. Já no início da Era Cristã, tanto EPICTETO (2016: 35), em seu *Manual*, quanto PORFÍRIO (2007: 25), na carta à sua esposa Marcela, recorrem à analogia com o teatro: o primeiro, ao defender o princípio de que cabe ao homem desempenhar o papel que lhe foi destinado pelo autor da peça (nesse caso, Deus); o segundo, ao se referir à vida como um espetáculo representado não por nós mesmos, mas por outros, a serviço dos deuses. Reproduzida por séculos a fio, a ideia de que a vida – e, por consequência, o mundo – se desenvolve em conformidade à dinâmica do teatro teria, no entanto, soado trivial antes mesmo de ser imortalizada por Calderón n’*O grande teatro do mundo* (1645), em que vêm à cena figuras pertencentes a variados estratos sociais, visto que Cervantes, a certa altura da segunda parte do *Quixote* (1615), faz o rústico Sancho Pança zombar do engenhoso fidalgo quando este, com pompa e circunstância, recorre ao princípio de que a vida é teatro.⁷

Fica claro, nos fragmentos citados de Epicteto e Porfírio e, sobretudo, no auto sacramental de Calderón, que o tropo do *theatrum mundi* comporta uma dimensão religiosa, apontando para o olhar divino que se situa além da cena, regendo todas as

⁶ Registre-se, a título de curiosidade, a ocorrência de expressão correlata a “teatro da mente” na seguinte passagem de um livro que Pessoa adquiriu entre 1915 e 1916, atualmente disponível para consulta na Casa Fernando Pessoa (cota 8-460): “[A peça *Salomé*, de Oscar Wilde,] é potencial, em oposição ao drama cinético, e se expressa não em ação, mas em ser imobilizada pela ação. Trata-se de uma expressão da aspiração a um discurso puramente potencial, característico dos simbolistas franceses e de todos os que buscam ‘uma literatura na qual o mundo visível não seja mais uma realidade e o mundo invisível não seja mais um sonho’. Foi, talvez, o medo de que tal *drama da mente* fosse impossível no palco o que fez Maeterlinck escrever, como subtítulo de um livro de peças de teatro, ‘Pequenos dramas para marionetes.’” (RAMSOME, 1913: 163-164; grifo meu).

⁷ Veja-se o seguinte diálogo: “[...] Não há comparação alguma que mais ao vivo nos represente o que somos e o que devemos ser como a comédia e os comediantes. Senão, dizes-me: não viste já representar alguma comédia em que se introduzem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e diversos outros personagens? [...] e, acabada a comédia, despindo-se dos trajes dela, ficam iguais todos os comediantes. [...] || – Bela comparação – disse Sancho, – embora não seja tão nova, que já não a tenha eu ouvido muitas e diversas vezes” (CERVANTES, 1952: 1072).

ações que se desenrolam no palco do mundo. Ainda no século XVII, porém, Descartes promove um deslocamento nessa concepção. Nas palavras de Marian Hobson, o filósofo

interioriza o teatro do mundo em um percurso individual, a um só tempo espiritual e epistemológico. [...] não é mais um observador externo e divino quem permite escapar ao falso e ao irreal: trata-se de um princípio interno do ser [...] O Espectador transcendente é interiorizado no Cogito e a prova da existência de Deus passa a depender dele dali para frente.

(HOBSON, 1977: 383)⁸

Gassendi, contemporâneo do autor das *Meditações metafísicas*, tem dificuldade em aceitar a consciência como algo homogêneo, pressuposto do cogito cartesiano, visto que a concebe como descontínua e esfacelada. Tal premissa se avizinha de ideias defendidas por Hume em seu *Tratado da natureza humana*, no qual passagens como a que segue quase poderiam fazer supor sua leitura por Pessoa:⁹

[...] atrevo-me a afirmar do resto dos homens que cada um deles não passa de um feixe ou coleção de diferentes percepções que se sucedem umas às outras com inconcebível rapidez e que estão em perpétuo fluxo e movimento. [...] A mente é uma espécie de teatro em que diversas percepções fazem sucessivamente a sua aparição; passam, voltam a passar, fogem deslizando e misturam-se numa variedade infinita de atitudes e situações.

(HUME, 2001: 301)

No capítulo de que provém o trecho acima, inclusive, no qual Hume se propõe a esquadriñar do que é composta a identidade pessoal, a afinidade com temáticas tão características do universo pessoano é recorrente:

Quanto a mim, quando penetro mais intimamente naquilo a que eu chamo *eu próprio*, tropeço sempre numa ou outra percepção particular, de frio ou calor, de luz ou sombra, de amor ou ódio, de dor ou prazer. Nunca consigo apanhar-me a *mim próprio*, em qualquer momento, sem uma percepção, e nada posso observar a não ser a percepção. Quando as minhas percepções são afastadas por algum tempo, como por um sono tranquilo, durante esse tempo não tenho consciência de *mim próprio* e pode-se dizer verdadeiramente que não existo.

(ibidem: 300; grifos do autor)¹⁰

⁸ Provém de HOBSON (1977), rapidamente referida em nota por SARRAZAC (1989: 114), a inspiração para a presente análise da metamorfose de uma noção em outra. A autora, porém, se restringe ao exame de concepções filosóficas, sem se deter em realizações dramáticas, conforme a proposta deste capítulo, cujo alcance é mais restrito do que aquele ambicionado pelo estudioso francês. De fato, na obra mencionada, o crítico procede a uma detalhada análise de tal processo, percorrendo um largo espectro de dramaturgos, desde Strindberg até Vinaver, passando por Ibsen, Tchekhov, O'Neill, Pirandello e Beckett, entre vários outros.

⁹ Não se encontram livros de Hume no que restou da biblioteca do escritor, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa. Em seus textos em prosa, há referência explícita a ideias políticas defendidas pelo filósofo, mas não às especulações pelas quais passaremos a seguir (cf. SFDMs: 112; 185; 226).

¹⁰ Saliente-se que, nesta passagem, embora a referência à consciência tenha sabor muito pessoano, o autor português confere menor ênfase ao problema da "percepção", tão importante para Hume e retomado pela fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, preferindo se deter sobre o conceito de

Verifica-se, por certo, uma sistemática recusa à transparência e à homogeneidade do indivíduo cartesiano, recusa que ambiciona demonstrar o quanto há de fantasioso e contingente na composição do sujeito, cuja mente se reduz a um aglomerado de percepções sucessivas, a todo tempo submetidas a variabilidade. Sendo perturbadora a perspectiva de assumir tal constatação na vida cotidiana, Hume argumenta que temos por hábito buscar refúgio em noções como as de “alma”, “eu” e “substância”, forjadas para que possamos nos convencer da “existência contínua das percepções dos nossos sentidos” (ibidem: 303).

Pouco mais de um século mais tarde, especulações correlatas às do filósofo britânico tomaram forma no *Monsieur Teste* de Valéry, contemporâneo de Pessoa: “Supondo um observador ‘eterno’ cujo papel se limitasse a repetir e a remontar o sistema do qual o Eu é essa parte instantânea que acredita ser o Todo. || O Eu nunca poderia se engajar se não acreditasse – ser tudo”. A conjectura é amplificada mais adiante: “E contudo – como elegemos um personagem para ser nós mesmos – como se forma esse centro? || Porque, no teatro mental, és: Tu? – *Tu* e não *eu*?” (VALÉRY, 1997: 109; 112; grifos do autor).

Os exemplos poderiam se multiplicar, mas já bastam para introduzir possibilidades de entendimento do drama estático pessoano que sejam menos dependentes do imaginário simbolista. Sendo evidente o influxo de Maeterlinck sobre a modalidade teatral proposta pelo escritor português, não será o caso, salientemos, de negar esta filiação, mas sim de lhe expandir as possibilidades de entendimento. E não se pode mesmo ignorar semelhante vínculo, na medida em que a tradição que se procura delinear neste subcapítulo encontra um representante de peso em outro escritor de língua francesa vinculado à estética simbolista: Mallarmé, apreciador do dramaturgo belga desde sua tomada de contato com *A princesa Maleine* (1889),¹¹ ansiava pela fundação de uma espécie alternativa de teatro, um teatro que fosse “inerente ao espírito” (MALLARMÉ, 2010: 95). Perde espaço, aqui, a ação exterior encerrada no teatro do mundo, dirigido por preceitos miméticos, e ganha força a concepção do indivíduo “plural como o universo” (TH: 133), objeto de múltiplos eventos desenrolados no palco da mente, um pouco à maneira do que Hume já havia proposto ao se contrapor a

“sensação”, cujo trabalho de fundo parece ser o de Condillac, contemporâneo do filósofo britânico. Para maior aprofundamento de tais relações, cf. GAGLIARDI (2010).

¹¹ As afinidades entre as proposições dramáticas dos dois autores são detalhadamente analisadas em CABRAL (2011). Quanto às semelhanças entre aquelas de Mallarmé e Pessoa, cf. CABRAL (2012).

Descartes. O teatro, em síntese, é concebido como extensão do sujeito, e não mais como espaço autônomo e à parte do ser, passível de ser representado de forma unívoca e transparente.

Antevista por Mallarmé, a proposta maeterlinckiana de um “teatro estático”, destituído de ação no sentido tradicional, requer atenção. Formulada em “O trágico cotidiano”, já se fazia perceber na primeira versão do texto, “A propósito de Solness, o construtor”, publicada em 1894 no jornal *Le Figaro*, por ocasião da primeira montagem francesa, pelo Théâtre de l’Œuvre, do texto de Henrik Ibsen. Em artigo recente, Jacques RANCIÈRE (2011) retorna ao texto de Maeterlinck e focaliza, já de início, o modo como a peça em questão é caracterizada na versão primitiva do ensaio: “um drama quase sem ação”. O crítico não ignora a presença do advérbio antes do adjetivo – “quase sem ação”, enfatiza, não é o mesmo que “sem ação” – e tem isso em conta ao nos convidar para uma análise mais aprofundada da categoria dramática da ação ou da ausência desta.

Uma forma de compreender o conceito clássico de ação, tal como propõe Rancière, reportando-se a Aristóteles, é tomá-lo como a exteriorização de emoções interiores, aptas a serem traduzidas pelo discurso. Em última análise, trata-se, assim, de um sistema de correspondências, em que o externo coincide com o interno. É justamente a esse regime que Maeterlinck reage ao enxergar em *Solness, o construtor* (1892) a perspectiva de um modelo dramático alternativo ao tradicional. Se, na lógica aristotélica, predominava uma cadeia de ações que permitia ao sujeito passar da ignorância para o conhecimento, o novo regime do trágico cotidiano almeja um caminho direto para tanto, ao pôr em cena o simples resultado de um encontro com o desconhecido, sem o situar no âmbito de uma revelação metafísica. Deste modo, o teatro estático maeterlinckiano, ainda segundo o pensador francês, não consiste na exposição de consciências atormentadas, mas sim de sensações praticamente incomunicáveis pela fala, balbuciadas por indivíduos comuns que, de repente, despertam para os movimentos imperceptíveis do mundo que os cerca.

Se tais propostas chegaram ao Portugal de Pessoa, não é de espantar que tenham repercutido também do outro lado do continente europeu. De fato, praticamente no mesmo período em que era composto *O marinheiro*, o dramaturgo russo Leonid Andréiev difundia suas *Cartas sobre o teatro* (1912), das quais a primeira, em especial, revela incontestável parentesco com o Maeterlinck de “O trágico cotidiano”:

Precisará o teatro de *ação*, em sua forma consagrada de atos e movimentos executados no palco – uma forma não só aceita por todos os teatros, mas até mesmo defendida como

única e indispensável forma de salvação? || A este herético questionamento, me atrevo a responder que não. Não há necessidade de tal ação, na medida em que a *Vida em si mesma*, nos seus conflitos mais dramáticos e trágicos, se afasta da ação exterior, refugiando-se cada vez mais nas profundezas da alma, no silêncio e na imobilidade exterior da experiência intelectual [...] o pensamento humano, com toda a sua angústia e luta, é o verdadeiro herói da vida moderna [...].

(ANDREYEV, 2013: 357-358; grifos do autor)¹²

Teatro da alma, teatro da mente: não é fruto do acaso a recorrência dessas noções nas variadas referências evocadas até aqui. O que sucede é a gradual conversão de uma tradição, o *theatrum mundi*, de estirpe platônica, em outra, de sabor mais moderno: o *theatrum mentis*. No campo dramático, opera-se um desvio do exterior para o interior: antes desenrolado na esfera interpessoal, na qual imperava o diálogo entre dois indivíduos, o conflito dramático passa a se concentrar no íntimo das personagens. Esta “dramaturgia da subjetividade” (SARRAZAC, 1989: 11) porém, não deve ser confundida com a expressão narcísica de uma intimidade que procura se sobrepor ao mundo. Trata-se, antes, de abrir o palco para expressões do sujeito que testemunhem a incorporação, por ele, do teatro do mundo. A abordagem do drama estático pessoal à luz de tal tradição permite integrá-lo, para além dos limites da estética simbolista, na corrente mais ampla da moderna dramaturgia ocidental.

1.3. O marinheiro e o regime do infradramático

Segundo vimos no capítulo anterior, Fernando Pessoa, em conhecido fragmento no qual se propõe a conceituar a modalidade teatral inaugurada por *O marinheiro*, defende que, nos dramas daquela espécie, o “enredo dramático não constitui ação” e se antecipa a quem, por esse motivo, se recusasse a acolhê-los no domínio do teatro, ao sustentar que a essência de tal arte residiria não na “progressão e consequência da ação”, mas sim na “revelação das almas através das palavras trocadas” (TE: 276).

Nesse excerto, Pessoa forneceu ferramentas teóricas para o que considerava ser a adequada compreensão de seu “drama estático em um quadro”. O escritor, contudo, não se deu por satisfeito e se empenhou, ainda, na redação de outros textos de natureza parecida, dedicados à assimilação do conjunto de obras que compunham a revista na

¹² Conforme visto no capítulo precedente, outro dramaturgo russo do mesmo período desenvolveu ideias aproximadas a esta, particularmente na peça *Nos bastidores da alma*, lida por Pessoa em tradução inglesa (cf. EVREINOF, 1915).

qual a peça foi dada a conhecer, os quais tinham também o declarado objetivo de amplificar a promoção de *Orpheu* em Portugal.

Tais textos têm em comum o fato de almejarem pôr em relevo a singularidade, no âmbito europeu, do movimento em torno do qual se articulavam os autores ali publicados: “Nunca em Portugal tinha aparecido uma corrente literária que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que *excedesse* as correntes literárias contemporâneas dos outros países” (SOI: 46; grifo do autor).

Já no que diz respeito a *O marinheiro*, pode-se observar maior flexibilidade na forma como a peça é mencionada: em um dos textos, faz-se referência ao “curioso e doentio drama estático de Fernando Pessoa”, possivelmente na esteira do escândalo provocado no meio literário português pelo aparecimento da revista (ibidem: 44); em outro, o drama é qualificado como “um prolongamento do simbolismo, ainda mais complexo mas mais disciplinado” (ibidem: 49), evidenciando o parentesco da peça com aquela corrente estética, sem todavia deixar de lhe assinalar a superioridade em relação a tal movimento. Deve-se realçar, enfim, a posição de destaque ocupada por aquele drama em um dos textos de divulgação redigidos por Pessoa, no qual figura como a última obra a ser citada e a única a merecer comentário crítico um pouco mais extenso:

O mais extraordinário é a grande divergência de individualidades que uma corrente tão nova já comporta. Há os poemas de Sá-Carneiro, perturbadores e geniais, os poemas suaves e doentios de Ronald de Carvalho [...], os heráldicos e brilhantes sonetos de Alfredo Guisado, as líricas solenes e litúrgicas de Côrtes-Rodrigues, os deliciosos “Frisos”, infantis e exóticos [...] do desenhador José de Almada Negreiros e, finalmente, esse noturno “drama estático” de Fernando Pessoa, revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragédia que se passa apenas nos sonhos de três figuras (elas próprias talvez também sonhos) é contido dentro de uma sobriedade externa difícil de encontrar fora da Grécia antiga.

(ibidem: 47)

A sugestão de que a peça acomodaria a “revelação de uma vida interior” pode ser associada ao princípio de um teatro da mente que se tem procurado esboçar até aqui (nesse sentido, as personagens do drama podem ser percebidas como produto de uma consciência que as ultrapassa, conforme veremos mais adiante). No entanto, o que mais parece reclamar nossa atenção no trecho acima é a vinculação do drama ao horizonte da tragédia clássica, aparentemente distante desse texto que, à primeira vista, está mergulhado na atmosfera do decadentismo finissecular.¹³ Não se trata, por certo, de uma

¹³ Dois dos mais destacados críticos de Pessoa já vincularam *O marinheiro* ao gênero trágico: para LOPES (1985: 167-181), o texto consiste em uma “tragédia íntima”; por sua vez, QUADROS (1964: 244)

referência isolada: em mais um texto projetado para a divulgação de *Orpheu*, lê-se que algumas das obras ali estampadas “têm, mesmo perante um critério clássico, muito que se admire” (ibidem: 46) e em outro texto da mesma natureza, agora atribuído ao heterônimo António Mora, este autor fictício afirma dever sua “compreensão dos literatos de Orpheu a uma leitura aturada sobretudo dos gregos, que habilitam quem os saiba ler a não ter pasmo de coisa nenhuma” (ibidem: 53).

Embora a exaltação da arte grega não constitua raridade nos escritos de Pessoa, a remissão ao modelo antigo, especificamente no caso de *O marinheiro*, talvez soe menos inusitada se nos lembrarmos de que Maeterlinck, em “O trágico cotidiano”, já havia associado a expressão “teatro estático” às tragédias de Ésquilo e Sófocles, realçando a imobilidade subjacente a estas peças.¹⁴

No que concerne ao dramaturgo belga, tal associação consiste menos em interpretação incutida por ele do que em verificação de cunho histórico, visto que, nos seus primórdios, a tragédia era proclamada por um único ator (o protagonista), em posição estática. Quanto ao autor português, os críticos têm apontado, com frequência, para o caráter paradoxal da expressão “drama estático”, pois, em grego, a palavra “drama” significa “ação”.

Para experientes comentadores da *Poética* aristotélica como Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, semelhante definição, porém, está longe de ser consensual. Tal como sustentado pelo par de tradutores do texto para francês, os termos “emoções” (*pathè*) e “ações” (*praxeis*) estão habitualmente concatenados naquela obra (cf. ARISTOTE, 1980: 148) o que fundamenta a já mencionada interpretação, por Rancièrre, do conceito de ação como exteriorização de emoções interiores. Este é também o alicerce da proposta de compreensão do conceito por Sarrazac, segundo a qual o termo grego igualmente

vislumbrou nessa peça “todos os requisitos de uma tragédia moderna”, mesmo com a ressalva de que “lhe falte a ação, no sentido propriamente dramático”, possivelmente derivada do fato de que, para o crítico, seu autor “não era um dramaturgo, no significado teatral do termo”. Proposta mais recentemente, é digna de nota, ainda, a obediência à “lição aristotélica da unidade de espaço e de tempo”, bem como ao preceito horaciano de jamais conceder a fala a “uma quarta personagem numa mesma cena” (cf. Gagliardi, “Introdução”, in TDE: 20-21. A hipótese de matrizes antigas serem subjacentes a este drama também fundamenta o estudo de BECHARA (2018). Embora se trate de trabalho com potencial inovador, este livro apresenta problemas de organização e desenvolvimento para os quais procurei chamar a atenção em resenha crítica (cf. PENTEADO, 2020).

¹⁴ Conforme pontuam Freitas e Ferrari, não é possível assegurar se o escritor português leu este ensaio de Maeterlinck. Todavia, no acervo bibliográfico que lhe pertenceu, encontram-se anotadas numerosas passagens do livro *La poésie nouvelle*, de André Beaunier (Casa Fernando Pessoa, cota 8-31), publicado em 1902 e adquirido por Pessoa na primeira metade dos anos 1910. Em algumas destas, o crítico francês cita e comenta diversos excertos do dito ensaio (cf. “Posfácio”, in TE: 356-359). Quanto a Ésquilo, constata-se a existência, entre os livros do que restou da biblioteca particular pessoana, de edições de suas peças em grego, francês e inglês, tais como *The lyrical dramas of Æschylus* (cf. ÉSQUILO, 1917).

recobriria aquilo que hoje entendemos por “*estados*, em especial a infelicidade ou a felicidade” (SARRAZAC, 2012a: 35-36; idem, 2017: 14; grifo do autor), possibilitando que se possa conceber a ação como “a passagem de um estado a outro” (ibidem).

O que está em jogo aqui, portanto, é a redefinição do próprio conceito de drama ao se repensar o estatuto da ação, gesto evidenciado pelos referidos estudiosos franceses e já intuído por diferentes autores no fim do século XIX, a exemplo de Nietzsche e Strindberg.¹⁵ É legítimo, então, aproximarmos desse contexto o fragmento em que Pessoa estabelece os termos de seu “teatro estático”, no qual afirma dispensar a “progressão da ação”, de modo que não haveria espaço, nesta modalidade teatral, para conflito ou “perfeito enredo” (TE: 276). Contudo, uma vez analisada com mais atenção a mecânica de uma peça como *O marinheiro*, tal como já se principiou a fazer no capítulo anterior, poderemos inferir que as proposições daquele fragmento não se cumprem plenamente no texto.

Com efeito, o estatismo posto em prática por Pessoa, assim como já ocorria nos primeiros dramas de Maeterlinck, lida menos com a supressão da ação do que com o remanejamento de seu estatuto. Dito de outro modo, o interesse de suspender tal categoria dramática, manifestado por ambos os dramaturgos, não deve ser confundido com sua dissolução. Isso porque, diferentemente do que a denominação “teatro estático” parece indicar, não se trata de repudiar toda e qualquer espécie de deslocamento, e sim de revigorar os meios de situá-lo no tecido dramaturgico, de forma que a progressão da ação – transfigurada, mas não abolida – resulte não do intercâmbio dialógico, e sim da tensão entre imobilidade física e movimentação psíquica.

Está armado, portanto, um dos pilares do novo paradigma de drama concebido por Sarrazac: o regime do infradramático, interior e implosivo (ao contrário do antes vigente, exterior e explosivo), o qual se orienta pelo princípio da ação reflexiva e interiorizada, menos ativa do que passiva, uma “ação-estado” que não propriamente substitui a ação dramática, antes lhe alarga o espectro (cf. SARRAZAC, 2012a: 80-84; idem, 2017, 54-58).

Uma das formulações primordiais desse novo paradigma se encontra no já

¹⁵ Sarrazac assinala que o autor d’*O nascimento da tragédia* já havia posto em causa o modelo tradicional de drama: “Concepção do ‘drama’ enquanto ação./ Essa concepção é muito ingênua [...] O sentimento que se declara, a compreensão de si, não são ações?” (apud SARRAZAC, 2012a: 35; idem, 2017: 14). Em outra altura de sua *Poética*, o estudioso refere uma passagem de texto escrito pelo dramaturgo sueco na qual se lê: “Em grego antigo, drama parece ter querido dizer acontecimento, incidente, e não ação, ou aquilo que nós chamamos de intriga. A vida não se passa de modo algum segundo a regularidade de uma construção dramática” (apud SARRAZAC, 2012a: 104; idem, 2017: 76).

referido “O trágico cotidiano”, de Maeterlinck, a quem se costuma atribuir papel decisivo no realinhamento do estatuto da ação na forma dramática. Todavia, cabe observar que o dramaturgo belga, ao redesenhar o modelo tradicional de drama, naquele ensaio elegeu como precursoras as derradeiras peças de Ibsen,¹⁶ pelo que será útil examinar alguns aspectos de tais textos em nosso percurso por esse “teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos” (SARRAZAC, 2012a: 80; idem, 2017, 54), bem como atentar a suas ressonâncias no drama estático pessoano.

1.4. Ibsen e o drama interior

Os últimos dramas de Ibsen são justamente aqueles em que, sob o impacto de uma divisão bastante escolar, seriam mais perceptíveis os atributos da “fase simbolista” do autor. Sem que subscreva o esquematismo de uma caracterização cronológica (embora a considere, em certa medida, justificável, por equivaler a certas transformações pelas quais passou a obra dramática do escritor norueguês), Tereza Menezes observa como o dramaturgo, no período final de sua carreira, passou a acrescentar elementos nebulosos e mesmo insólitos aos seus textos, abrindo espaço para o não dito e o imponderável. Desta forma, delineou-se o que a pesquisadora propõe chamar de “dramas interiores”, por explorarem menos os acontecimentos externos do que as reverberações que provocam nas personagens (cf. MENEZES, 2006: 54-57).

Uma vez aceita a conceituação proposta pela estudiosa brasileira, não se poderia reconhecer, afinal, nas últimas peças de Ibsen, uma ênfase na “revelação das almas através das palavras trocadas” (TE: 276) similar àquela que viria a ser projetada por Pessoa em seus dramas estáticos?

De outra espécie é o argumento de Gustavo RUBIM (2006), que, em referência às últimas peças do autor, aceita a recorrente alegação de que estas teriam exposto questões caras ao movimento simbolista, mas defende, logo na sequência, que “o modo dessa exposição é tão pouco simbolista quanto o teatro de Ibsen é parecido com o de Maeterlinck ou com os dramas estáticos de Fernando Pessoa, ou seja, coisa nenhuma”

¹⁶ Curiosamente, no “Prefácio” à reunião de seus dramas publicados até então (após a escrita de “O trágico cotidiano”, portanto), o autor belga retrocede ao drama *Espectros* (1881), concebendo-o como exemplo de um “desses felizes encontros” em que, mesmo numa peça de feições naturalistas, se podem notar a intervenção de “poderes superiores que todos nós sentimos pesar sobre nossas vidas”, relacionando-os, ali, com a “lei da hereditariedade” (cf. MAETERLINCK, 1901: XIV). Assim sendo, o próprio autor dá notícia do que posteriormente viria a ser chamado, por Jean-Pierre Sarrazac, de “encruzilhada naturalista-simbolista”, conforme veremos um pouco mais adiante, ainda neste subcapítulo.

(ibidem: 353). Importa reter, desta assertiva, a sugestão de que em nada se parecem as realizações dramáticas dos três autores, pois, de acordo com o que se defenderá aqui, em modalização desse ponto de vista, tais realizações podem ser alinhadas em uma mesma tradição, voltada para o interior das figuras postas em cena.¹⁷

Se o parentesco dos primeiros dramas de Maeterlinck com os derradeiros de Ibsen já foi insinuado pelo próprio dramaturgo belga – que, como vimos, enxergava em *Solness, o construtor* um dos arquétipos do “teatro estático” –, faz-se necessário reconhecer que é menos evidente a aproximação do autor norueguês a Fernando Pessoa, cujas referências a ele, aliás, não eram as mais lisonjeiras.¹⁸ Em contrapartida, assim como, à primeira vista, as peças de Shakespeare pouco se aparentam às de Pessoa, sendo possível, porém, investigar os meios de articulação interna de textos como *Hamlet* ou *A tempestade* e aferir como ressoam n’*O marinheiro*, por exemplo (cf. PENTEADO, 2021), lançar um olhar mais atento sobre o último Ibsen poderá trazer à luz alguns temas e dispositivos afins aos mobilizados na modalidade teatral concebida pelo escritor português.¹⁹

De acordo com o modelo de análise proposto por SZONDI (2011: 37-38), as peças tardias de Ibsen apresentam uma tendência à interiorização que resulta em assimetria responsável pela subtração da potência dramática daqueles textos. Tal como considera SARRAZAC (1989: 20), no entanto, a crítica szondiana, em seu anseio de desvelar uma crise definitiva da forma dramática no último quarto do século XIX, passa ao largo da contribuição fundamental do teatro ibseniano: o advento de uma “dramaturgia da subjetividade” que se apoia sobre a ação do passado no interior das personagens, justamente o núcleo das ressalvas elaboradas pelo autor da *Teoria do drama moderno*.

¹⁷ Não é o caso, então, de se contrapor por completo ao argumento de Rubim, sobretudo porque as peças tardias de Ibsen, à diferença do ideário simbolista, não valorizam o abstrato; por outro lado, apresentam expressiva carga simbólica, em forte abertura para o sugestivo e o indeterminado, também apreciados por aquela corrente estética, de modo que se verifica alguma dose de exagero no descarte de qualquer parentesco do último Ibsen com o primeiro Maeterlinck.

¹⁸ Conhecem-se, atualmente, duas breves menções a Ibsen por Pessoa, ambas centradas no menosprezo da capacidade de o dramaturgo norueguês “criar personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição”. Sob este aspecto, um dos apontamentos chega a qualificar o autor de *Espectros* como um “artista de terceira ordem” em comparação ao de *Rei Lear*, “artista de primeira ordem” (cf. AL: 63; 261).

¹⁹ A reverberação de Ibsen em Pessoa já foi mencionada de forma muitíssimo breve por Freitas e Ferrari: “Henrik Ibsen, por exemplo, foi [...] uma influência determinante em Maeterlinck e, de modo menos direto, no teatro estático de Fernando Pessoa” (cf. “Posfácio”, in TE: 350-351); “Assim como Ibsen foi fundamental para a dramaturgia de Maeterlinck [...], sem estes dramaturgos não teríamos *O Marinheiro* de Pessoa” (ibidem: 360).

Assim é que, sob a perspectiva do estudioso francês, a contradição assinalada por Szondi configura não uma anomalia, mas uma mudança de paradigma: embora suas peças, a partir d'*O pato selvagem* (1884), ainda conservem a aparência de um drama burguês, Ibsen forja, nas entranhas de seus textos, a conversão do drama doméstico em drama íntimo: “ele transforma a cena, quase à sua revelia, em uma tela sobre a qual serão projetados os cenários fantasmáticos e as pulsões inconscientes de suas personagens” (ibidem: 17).

Bastante representativo de semelhante mudança de paradigma é *O pequeno Eyolf* (1894), antepenúltimo drama de Ibsen e um daqueles que menos tem sido comentado por seus críticos.²⁰ Praticamente destituída de ação no sentido ao qual o público da época estava acostumado, esta peça obedece a uma dinâmica menos orientada por eventos externos do que internos: passando-se mais na mente das personagens do que nos fatos que elas provocam, é no interior de sua psique que se desenrola a ação dramática (cf. MENEZES, 2006: 63; 70). Sob tal perspectiva, portanto, é válido integrá-la à tradição do *theatrum mentis* aqui desenhada.

Dividido em três atos, o texto apresenta apenas seis personagens, sendo protagonistas o casal Alfred e Rita Allmers, pais do pequeno Eyolf do título. Cumpre destacar, ainda, a enigmática Mulher dos Ratos, figura de feições alegóricas que faz uma única aparição. Exceção feita aos primeiros lances do primeiro ato, no qual elas são introduzidas, raramente vemos em cena mais do que duas personagens. No segundo ato, inclusive, quando tal tendência atinge o ápice, não dura mais do que meia página o instante em que quatro delas se fazem presentes ao mesmo tempo, sendo todo o restante dedicado à contraposição de apenas duas figuras.

Este artifício, depurado na peça referida, já estava previsto em *Rosmersholm* (1886), uma das explícitas inspirações de Strindberg ao elaborar o princípio do “combate de cérebros”, para o qual deu forma dramática, pela primeira vez, n'*O pai* (1887). Mas se, para o dramaturgo sueco, importava, em suas apregoadas “vivisseccões” (cf. STRINDBERG, 1964: 86-92), mergulhar na psique dos indivíduos

²⁰ John GASSNER (1996: 32), por exemplo, no estudo que consagrou à dramaturgia do autor, faz uma única menção ao texto: “À medida que Ibsen mergulhou na mistificação e não conseguiu dotar a peça de ação dramática, um vigoroso tema perdeu-se em *O Pequeno Eyolf*”. Recorde-se, ainda, que o texto sequer é referido por SZONDI (2011: 33), quando são evocadas “as mais importantes” peças tardias do autor. Por outro lado, George STEINER (2006: 169) situa a peça, junto com *Solness, o construtor*, *John Gabriel Borkman* e *Quando nós, os mortos, despertarmos*, “em meio aos picos do drama”. Curiosamente, porém, *O pequeno Eyolf* é a única peça, dentre essas quatro, a não ser comentada de forma mais detida no parágrafo em que se encontra tal declaração.

representados para exibir os mecanismos que induziam, em situações cotidianas, o cérebro mais forte a se impor sobre o mais fraco, Ibsen, n’*O pequeno Eyolf*, parece menos interessado, relativamente a seu colega escandinavo, em compensar o déficit de ação exterior mediante o recurso a enfrentamentos verbais que confirmam algum dinamismo à cena. Bem ao contrário, as palavras trocadas entre os pares de enunciadores que se revezam no palco acentuam a impressão de que nada acontece, na medida em que se constituem primordialmente de meditações existenciais e de análises, pelas personagens, de seus próprios estados de alma. Dito de outro modo, tais diálogos põem em evidência o componente *estático* deste drama.

Ainda que se verifique uma tendência ao estatismo na peça de Ibsen, não estamos ainda, é verdade, no território explorado por Pessoa n’*O marinheiro*, texto que se ajusta muito bem à premissa de que “arte moderna é arte de sonho” (PETCL: 153). De fato, sem suficiente delineamento individual, as personagens, ali, se confundem umas com as outras; além disso, situada, segundo informa a rubrica de abertura, em “um quarto que é sem dúvida num castelo antigo”, a peça desperta a sensação de transcorrer em espaço antes evanescente do que concreto; a atmosfera onírica, enfim, se infiltra em todas as camadas do drama e se afirma não mais como elemento temático, mas estrutural.²¹

É este, possivelmente, um dos aspectos que distingue de forma mais efetiva o drama estático pessoano em relação àquele concebido por Maeterlinck em peças como *A intrusa*, *Os cegos* e *Interior*, habitualmente avizinhas àquela publicada em *Orpheu*. Concebidas à luz do fundamento do “trágico cotidiano”, as três instalam o componente transcendental em situações sociais claramente delimitadas, o que não ocorre n’*O marinheiro*: um grupo de cegos à espera do retorno de seu guia, que, no entanto, se acha morto em meio a eles; familiares que aguardam a recuperação da mãe que deu à luz um bebê e descansa em quarto contíguo, vindo a falecer no final da peça; um velho e um estrangeiro que observam ao longe, pela janela da casa, uma família que desconhece a morte por afogamento da pequena filha.

Faz-se perceber, nas três peças do dramaturgo belga mencionadas acima, uma personagem “enigmática, invisível, mas presente em toda parte, que se poderia chamar de personagem sublime” (MAETERLINCK, 1901: XVI), aparentada à morte – ou, se preferirmos, à fatalidade, à Fortuna. Pessoa recorre a expediente análogo, mas o amplifica: não apenas um rastro fatal ronda o trio de donzelas que vela o cadáver de

²¹ A discussão deste aspecto do texto será aprofundada na segunda metade deste capítulo. Cf. seção 2.5, “Sonho e vertigem n’*O marinheiro* e em *Salomé*”, p. 160-170.

uma quarta, mas, perto do desfecho, uma “quinta pessoa”, igualmente intangível, se insinua por entre elas e, à medida que dela tomam consciência, mais cresce nelas a intuição de que não passam de criações do imaginário, destituídas de fisionomia exterior, representando apenas sonhos que outro alguém sonha.²² À diferença dos dramas maeterlinckianos, então, as protagonistas d’*O marinheiro* pressentem não conformar seres de carne e osso, de modo que não se demarca com clareza a fronteira entre o que é material e o que é incorpóreo, entre sonho e sonhador, vida e morte.

A peça de Ibsen também exhibe em seu centro uma presença espectral, aparentando estar, nesse sentido, mais próxima de Maeterlinck do que de Pessoa. Salta mesmo à vista o fato de que tanto *Interior* quanto *O pequeno Eyolf*, compostas no mesmo ano, envolvem mortes por afogamento: invisível na peça do autor belga, a fatalidade é corporificada pelo norueguês na figura da Mulher dos Ratos, que, ao fim do primeiro ato, atrai o filho dos Allmers para as águas do fiorde em cujas margens se situa a propriedade do casal.

N’*O pequeno Eyolf*, a estranha figura da Mulher dos Ratos, então, desempenha parte das funções da personagem sublime maeterlinckiana, motivando a instalação de uma atmosfera nebulosa no ambiente tipicamente burguês retratado por Ibsen. Mesmo que aquela figura não corresponda propriamente a uma projeção da mente do casal protagonista, a aparição dela provoca fortes ressonâncias interiores na mãe de Eyolf. Por certo, se em Maeterlinck o intangível assumia ares de fatalidade, encurralando as personagens em cena, aqui ele assume a forma de uma pulsão inconsciente. Isso porque a passional Rita, tendo já afirmado, em uma discussão com seu marido Alfred, desejar nunca ter posto o filho no mundo, uma vez que isto a teria tornado menos esposa do que mãe, chega ao fim do primeiro ato praticamente ansiando pela morte da criança, ambição logo reprimida por ela, sem que a pronuncie de modo explícito.²³

Assim, não é casual o enxerto, por Ibsen, da morte de Eyolf em seguida à insinuação de que seu desaparecimento constitui aspiração involuntária de Rita. É evidente, portanto, a sugestão de que a morte do menino satisfaz o cumprimento de um desejo inconsciente de sua progenitora. Sob este viés, aquela estranha personagem, que

²² O problema da “quinta pessoa” já foi analisado por Caio Gagliardi (cf. “Introdução”, in TDE: 38-45) e também referido por Renata Soares JUNQUEIRA (2013: 99). Em outros momentos deste trabalho tornaremos a aludir a esses escritos de ambos.

²³ Veja-se o seguinte diálogo: “RITA – [...] Ah! Eu quase desejaria que... Bom! || ALLMERS – (Com um olhar ansioso.) – O que você poderia desejar, Rita?... || RITA – (Num arroubo, afastando-se dele.) – Não, não, não, não quero dizer. Não vou dizer! || ALLMERS (Aproximando-se dela.) – Rita! Eu suplico em nome da sua felicidade e da minha, não se entregue aos maus pensamentos” (IBSEN, 1993: 34).

não retorna à cena, cumpre seu papel na peça mais por conta das ressonâncias inconfessáveis que provoca na mãe do garoto – funcionando quase como uma ferramenta para a consumação dos seus anseios mais íntimos – do que como um ser de carne e osso. Nesse ponto, já estamos mais próximos d’*O marinheiro* de Pessoa do que do *Interior* de Maeterlinck, tendo em vista que as falas das três veladoras, ao se confundirem umas com as outras, transmitem a impressão de que aquelas figuras não correspondem a indivíduos dotados de constituição corpórea palpável, radicalizando um procedimento que Ibsen, embora com outros recursos (e dentro de outra configuração estética), também havia elaborado em sua *Mulher dos Ratos*.

Na forma do drama interior, tal como praticado pelo dramaturgo norueguês, interessam, em síntese, menos os fatos eventualmente exibidos ou evocados em cena do que o impacto que provocam no íntimo das personagens, as quais, ao dialogarem, acabam externando zonas obscuras da psique, dimensão em que reinam a desordem, o aleatório e o indeterminado. É neste sentido que podemos nos referir aos dramas tardios do autor como psicológicos, pois deixam “vir à tona ‘os espectros’, os conteúdos rechaçados para fora do campo da consciência que voltam através de outros mediadores” (MENEZES, 2006: 73).

1.5. Strindberg e o esvaziamento da personagem

Embora as tenha levado até o limite em sua última peça, *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1899), Ibsen manteve praticamente intactas as aparências de um drama burguês. No entanto, já na mesma época o teatro da mente havia encontrado formas menos convencionais de expressão na obra de outros dramaturgos europeus, tendo alguns deles chegado mesmo a explorá-lo de modo mais literal. A seguinte proposta de leitura d’*O marinheiro* por Caio Gagliardi nos permitirá prosseguir nessa direção:

À medida que a leitura avança [...] O diálogo se enfraquece a ponto de se remodelar em uníssono, e as três vozes convergem, finalmente, num monólogo. A partir de então, a leitura já não é a de um drama que se passa na torre de um castelo, mas dentro da mente humana. Das veladoras, embora ainda identificadas como enunciadoras, resta apenas o espectro, e a peça, como que nos convidando à releitura, permite entrever sua imagem latente: de uma única personagem em conversa consigo mesma. Eis o espaço primordial desse drama.

(“Introdução”, in TDE: 23)

A sugestão de que o espaço primordial d’*O marinheiro* é não a torre de um castelo, mas a mente humana,²⁴ é especialmente produtiva para uma abordagem da peça que a situe além do imaginário simbolista e, ao mesmo tempo, não o ignore. A escritora francesa Rachilde, por exemplo, qualificou sua peça *A senhora Morte* (1891) como “drama cerebral em três quadros”, sendo que o segundo deles se desenrola inteiramente no cérebro de um moribundo. Dois anos depois, o terreno aberto por esta dramaturga foi explorado por outro autor vinculado ao Simbolismo: Saint-Pol Roux adverte que seu drama *O epílogo das estações humanas* (1893) se passa menos na sala de uma torre do que no interior de um imenso crânio; já n’*As personagens do indivíduo* (1894), temos acesso ao diálogo entre um Velho e um Rapaz que, no final da peça, revelam ser a mesma pessoa. Nem mesmo Maeterlinck escapa à tendência: a personagem principal de seu *Os três justiceiros*, de publicação póstuma, é a consciência de Salomão e as figuras do título, diferentes instâncias da consciência desta personagem.

Se é certo que algumas das peças referidas acima esbarram na verborragia e no excesso de alegoria (cf. Danan, in SARRAZAC, 2012b: 113),²⁵ elas já apontam para o deslocamento do drama da esfera intersubjetiva (o diálogo entre os indivíduos) para a intrassubjetiva (o diálogo do indivíduo consigo mesmo), deslocamento esse que não parece estranho a *O marinheiro* de Pessoa.

Semelhante propensão a um teatro da mente, já manifesto no Simbolismo de língua francesa, não se restringe, é claro, a esta corrente estética e suas reverberações se fazem sentir ainda ao longo do século XX. O agente de algumas das realizações mais radicais de tal tendência é August Strindberg, que, assim como Pessoa, não concebia o “eu” como uma entidade estável e coesa.²⁶ À primeira vista, então, pode parecer

²⁴ Tal hipótese encontra precedente em sugestão feita, mas não aprofundada, por Robert BRÉCHON (1999: 176): “*O Marinheiro* é antes de mais nada o espetáculo de um espaço não situado, de um não-lugar, lugar psíquico mais do que terrestre, como se estivéssemos dentro de um cérebro [...]”.

²⁵ Segundo SARRAZAC (1989: 80; idem, 2013a: 34), a peça de Rachilde e a de Maeterlinck correspondem a “curiosidades do teatro simbolista”.

²⁶ Conforme veremos ao longo desta seção e da próxima, a obra de Strindberg apresenta diversos pontos de contato com a de Pessoa. Embora não haja, na obra em prosa do escritor português, nenhuma referência ao sueco, o nome deste dramaturgo figura em uma lista com títulos de livros nos quais o autor d’*O marinheiro* esteve interessado em certa altura. Trata-se de traduções para o inglês, publicadas em 1914 pela editora Hendersons, de Londres, das seguintes peças: *Camaradagem* (1886); *Senhorita Júlia* (1888); *Credores* (1888); *A mais forte* (1889); *Pária* (1889); *Samum* (1889); *Amor de mãe* (1892). À exceção da primeira, todas são, significativamente, dramas em um ato – familiares, portanto, à forma adotada por Pessoa em seu “drama estático em um quadro”. O datiloscrito em que se encontra esta referência pertence ao espólio de Fernando Pessoa (cf. BNP/E3 93A-41; agradeço a Jorge Uribe por ter chamado minha atenção para a existência deste documento). É digno de nota, por fim, o fato de haver, em um dos números da revista *Mercure de France* que o escritor português manteve em sua biblioteca pessoal, um ensaio a propósito de Strindberg. Nele, mencionam-se “aspectos da obra deste autor que

surpreendente que a perspectiva individual seja um dos pilares da obra do escritor sueco, que, em entrevista acerca de seu primeiro relato autobiográfico, *O filho da criada* (1886), chegou a afirmar: “Só se conhece uma vida, a sua própria...” (*apud* SZONDI, 2011: 47). Antes de constituir simples renúncia de um princípio de composição ainda obedecido por Ibsen – o dramaturgo deve se apagar por completo diante de suas personagens e permitir que aflore apenas a voz delas durante todo o decorrer da peça –, a afirmação é reveladora do movimento que se efetua naquela dramaturgia a partir d’*O pai*, escrita no ano seguinte: a invenção de um teatro em primeira pessoa, embora camuflado pela convencional partilha das réplicas entre diferentes locutores.

Estruturada em torno de um “combate de cérebros”, a peça de 1887, que na aparência encena um conflito familiar, é dominada pela perspectiva da personagem do título. A esse respeito, Szondi já observou que a obra não se constitui a partir da representação direta da relação entre diferentes indivíduos, sendo antes concebida a partir do ponto de vista exclusivo do patriarca (o capitão), em torno do qual orbitam a esposa Laura, a filha Bertha e a ama. Desta forma, mesmo quando o pai não está no palco, o diálogo é dominado por ele, na medida em que se faz presente como o único tema da conversa. O crítico húngaro salienta, ainda, que mesmo a verossimilhança das últimas palavras da esposa no final do segundo ato depende de que as concebemos como projeção de pensamentos que o próprio patriarca desconfia existirem na cabeça de sua mulher (cf. *ibidem*, 47-50).²⁷ Logo, vê-se que as figuras colocadas em cena, destituídas de autonomia, se subordinam a um “eu” central. Esta centralidade é o que confere à peça estatuto semelhante ao de um “monólogo dialogado”, algo que também sucede no drama estático pessoano, conforme visto no capítulo anterior.

N’*O pai* está representada, portanto, uma primeira tentativa, por Strindberg, de dar forma dramática ao tema do “eu” em conflito consigo mesmo, já desenvolvido no primeiro volume de sua mencionada autobiografia. A partir de então, o dramaturgo dará prosseguimento à sua busca pelo emprego de dispositivos que ponham em evidência a natureza múltipla e prismática do indivíduo. Assim, no prefácio a *Senhorita Júlia* (1888), o autor pondera que suas personagens são dotadas de caráter moderno, “vivendo

estabelecem paralelos vários com Pessoa: desde a referência ao seu espírito de contradição até à menção à sua natureza dupla ou à sua crise psíquica” (GAGO, 2015: 220).

²⁷ Cabe assinalar que semelhante leitura já estava, em certa medida, prevista pelo próprio autor, que, ao enviar uma cópia do texto para Émile Zola, busca persuadi-lo de que seu drama foi “composto tendo em vista: a fórmula experimental, de modo a valorizar a ação interior em detrimento de truques teatrais; a redução dos cenários ao mínimo; e a conservação, tanto quanto possível, da unidade de tempo” (STRINDBERG, 1964: 94).

em uma época de transição, mais agitada e mais nervosa que a precedente”, razão pela qual ele as teria delineado como “um conglomerado de civilizações passadas e atuais”, em conformidade, de resto, com as feições da alma humana, “ela mesma uma reunião de peças de todos os tipos” (STRINDBERG, 1964: 101). Mais adiante, escreverá, de modo ainda mais categórico:

O caráter não parece, pois, ser uma coisa tão estável como gostaríamos de o fazer parecer. [...] Ao observarmos dia após dia as ideias que eles [os homens] concebem, as opiniões que emitem ou suas veleidades de ação, descobrimos uma verdadeira barafunda que não merece o nome de caráter. Tudo se apresenta como uma improvisação sem nexos, e o homem, sempre em contradição consigo mesmo, aparece como o maior mentiroso do mundo.

(ibidem: 112)

Em comentário à passagem acima, SARRAZAC (1989: 83; 2013a, 37-38) sustenta que “definindo seu próprio teatro, Strindberg introduzia, sem o saber, o de Pirandello [...] totalmente refratário à noção de caráter”. O leitor familiarizado com a obra de Pessoa não demorará a estender tal afirmação ao escritor português, responsável por formulações que se assemelham àquelas que acabamos de ler, a exemplo da que segue, publicada em jornal no ano de 1915, integrando a primeira das “Crônicas da vida que passa”:

A contínua transformação de tudo dá-se também no nosso corpo, e dá-se no nosso cérebro conseqüentemente. [...] || Uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem a obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes no mesmo dia. [...] || O homem disciplinado e culto faz da sua sensibilidade e da sua inteligência espelhos do ambiente transitório: é republicano de manhã e monárquico ao crepúsculo; ateu sob um céu descoberto, é católico ultramontano a certas horas de sombra e silêncio [...] || Convicções profundas, só as têm as criaturas superficiais.

(CEAE: 105-106)

Sarrazac reconhece em Strindberg e Pirandello os mais destacados agentes da desmontagem radical do caráter da personagem que se verifica no drama moderno. Se considerássemos outras parcelas da obra de Pessoa – e não apenas os seus dramas estáticos –, não seria difícil ajustá-lo ao cenário armado pelo estudioso francês, que, no âmbito romanescos, reconhece n’*O homem sem qualidades* de Musil o principal equivalente da “personagem sem caráter” que caracteriza as escritas dramáticas desde a passagem do século XIX para o XX. Sob tal perspectiva, seria possível evocar numerosas passagens do *Livro do desassossego* em que o narrador pressente se eclipsar sua própria

identidade e se vê diante do vácuo que carrega dentro de si.²⁸ Assimilemos, então, qual é o procedimento valorizado pelo crítico na obra daqueles dois dramaturgos.

O autor da *Poética do drama moderno* evidencia o “verdadeiro trabalho de sapa” (SARRAZAC, 2011: 77) produzido pela dupla na elaboração de suas personagens, com o objetivo de esvaziá-las de caráter. Dito de outro modo, tanto um quanto o outro desempenham uma atividade oculta ao construí-las: se ainda aparentam prestar alguma obediência a convenções do drama, atribuindo determinadas ocupações a algumas de suas figuras (o tintureiro Rodolfo Valström, o pedreiro Andersson e o jardineiro Gustavsson, em *A casa queimada*, de Strindberg; o romancista Ludovico Nota e o jornalista Alfredo Cantavalle, em *Vestir os nus*, de Pirandello), não o fazem senão para resguardar o desmantelamento das engrenagens da forma dramática canônica já entrevisto em suas obras, nas quais “a ablação do caráter remete para uma fragmentação, ou mesmo para uma *dissolução da fábula*” (ibidem: 79; grifo do autor). Assim sendo, compreende-se por que Zola não reconhece como “naturalistas” os tipos sociais retratados n’*O pai*, justamente por carecerem de apuro individual.²⁹ Estando conservada, em parte, a aparência íntegra de suas personagens, Strindberg e Pirandello procedem ao esfacelamento da personalidade daquelas criaturas.

A aposta de Pessoa, por sua vez, não reserva espaço para sutilezas, pois não se dissimula a condição fantasmagórica das personagens que comparecem nos seus dramas estáticos, conforme já discutido no capítulo anterior. Ali, vimos que tal característica tampouco se restringe à dramaturgia de matriz simbolista, tratando-se, bem ao contrário, de procedimento recorrente no drama moderno e contemporâneo. Por certo, não escapou a Jean-Pierre Sarrazac o entendimento de que, na esteira de Strindberg, vários

²⁸ Em “Dramaturgie de l’impersonnel – Strindberg en chemin”, texto no qual Sarrazac, a partir do estudo da obra deste dramaturgo, aprofunda sua reflexão a respeito da noção de *impersonagem*, há duas pontuais remissões a Pessoa e os heterônimos. Na primeira, logo após a seguinte declaração: “Sabedor de que o homem moderno não possui lugar próprio, sendo desprovido de um eu unificado que constitua sua morada definitiva, Strindberg opta pelo testemunho sem fim de sua não-coincidência consigo mesmo. E é essa não-coincidência o que valida seu testemunho”. Mais à frente, o escritor português é evocado no instante em que Sarrazac defende ter sido inaugurado pelo autor sueco um “teatro da ‘partenogênese da alma’, um teatro de heterônimos, tal como aquele existente na escritura filosófica de Kierkegaard ou naquela, poética, de Pessoa” (cf. SARRAZAC, 2004a: 76; 84). Embora seja relativamente comum a comparação entre a heteronímia e o procedimento de que o filósofo dinamarquês faz uso em seus escritos, seria desejável conferir maior desenvolvimento a tal analogia, o que, no entanto, foge aos propósitos do presente trabalho.

²⁹ Veja-se o seguinte excerto da réplica enviada pelo escritor francês ao autor d’*O pai*: “O senhor sabe, talvez, que não sou adepto da abstração. Gosto que as personagens tenham estado civil completo [...] E o seu capitão, que sequer tem nome, seus outros personagens, que são quase seres de razão [*êtres de raison*], não me transmitem a sensação completa que eu demando da vida. Mas existe certamente aí, entre mim e o senhor, uma questão de raça” (Zola, in STRINDBERG 1964: 96).

dramaturgos modernos investiram na elaboração de figuras espectrais. Longe de aí vislumbrar mais um sintoma de crise da forma dramática, o estudioso enxerga nesse gesto a reconfiguração do próprio conceito de personagem, transmutada em “impersonagem”. Deste modo, projeta-se um modelo alternativo ao que Szondi propôs, assentado em análises de Adorno e Lukács. Se para esses três críticos o esvaziamento da personagem resulta em enunciadores que não passam de abstrações – ou seja, indivíduos despersonalizados –, Sarrazac sugere que tal processo estaria fundamentado não na despersonalização, e sim no que chama de “impersonalização”:

“Todas as pessoas do mundo”, um qualquer, cada um – *Jedermann*, escrevia-se em alemão no tempo do expressionismo –, é precisamente essa figura, menos abstrata que impessoal, que o autor dramático moderno e contemporâneo pretende desenhar. No tempo do *mythos* aristotélico, a personagem era o herói ativo, “agente”, duma grande reviravolta da sorte, dum drama na sua própria vida. Na época da fragmentação, da dissolução da fábula, não é mais que o espectador passivo e impessoal do drama da vida [...] a personagem se eleva até àquilo que eu chamaria a *impersonagem*.
(*ibidem*: 87-88; grifo do autor)

Pouco adiante, o estudioso francês esclarece que, ao reivindicar a subjetividade de suas composições, Strindberg aspira a uma “dimensão impessoal e transpessoal do humano” (*ibidem*: 88), instituindo o aparente paradoxo de uma escrita em primeira pessoa que ultrapassa o âmbito particular. Na realidade, tal gesto corresponde ao cumprimento, pelo autor sueco, de uma obra dramática que, perpassada por elementos autobiográficos, promove o rearranjo de noções como a de confiança, na medida em que rejeita a integridade do caráter do indivíduo. A execução de tal programa em diferentes direções distingue esse dramaturgo como um dos mais notáveis representantes da tradição aqui desenhada.

1.6. As diferentes faces da dramaturgia subjetiva

São de tal modo evidentes as inclinações autobiográficas da obra dramática de Strindberg que não apenas foram comentadas por sucessivas gerações de críticos, como também chegaram a incomodar o dramaturgo. Ao menos é o que se depreende de carta remetida por ele, em abril de 1907, a Emil Schering, tradutor e divulgador de sua obra na Alemanha. Nela, o missivista roga ao destinatário que não veja “autobiografia ou confissões” em seus novos dramas (*Tempestade*, *A casa queimada* e *A sonata dos*

espectros, apelidadas por ele como “peças de câmara”), ainda que, sob a forma de “mosaico”, eles tenham incorporado elementos de sua própria vida.³⁰

Também Pessoa se empenhou em escapar ao inconveniente de ter seus escritos reduzidos a contingências biográficas. No entanto, a exemplo do dramaturgo escandinavo, ele mesmo forneceu subsídios para leituras daquela espécie, sedimentadas na produção crítica dos jovens intelectuais reunidos em torno da revista *Presença*, a partir do final dos anos 1920. Assim é que, embora tenha recomendado a um deles maior cautela no “estudo do homem”, são frequentes as passagens de textos seus em que se percebe o esforço de vincular a apreensão daquilo que escreve a componentes de sua própria personalidade, cuja autodiagnosticada “histero-neurastenia” ele realçou mais de uma vez.³¹ De todo modo, o apego presencista a princípios como “verdade” e “sinceridade” fez ganhar ainda mais força, no autor dos conhecidos poemas “Autopsicografia” e “Isto” – ambos originalmente veiculados nas páginas daquele periódico –, a percepção de que, em arte, expressar um sentimento não equivale a senti-lo simplesmente, senão que a pensá-lo e depois fingi-lo, ou seja, senti-lo por meio da imaginação. Um ponto de vista aproximado a esse foi sustentado pelo autor sueco no imediato seguimento da carta referida acima: “Aquilo que não corresponde aos fatos é obra poética, e não mentira” (STRINDBERG, 1986b: 510).

Faz-se notar, na obra dos dois escritores, a emergência de novas concepções de subjetividade que redefinem os horizontes do íntimo na criação artística, destituindo-o de contornos narcísicos. Se o narrador do *Livro do desassossego* admite apenas a confiança daquilo que não se sente,³² em Strindberg a confissão se expande para além do domínio individual e assume feições distintas ao longo de sua trajetória dramática. Será preciso, então, nos afastarmos momentaneamente dos “dramas estáticos” de Pessoa e prestarmos mais atenção a determinados aspectos de algumas peças do autor sueco, antes de voltarmos a aproximar as realizações de ambos.

Ao analisar a dramaturgia subjetiva do escritor, Peter Szondi pontua que o propósito de estabelecer o “eu” de um indivíduo no centro da obra o conduziu a

³⁰ Esse e outros trechos da correspondência do dramaturgo são traduzidos e citados por Carl-Gustaf Bjurström em STRINDBERG, 1986b: 510.

³¹ O jovem intelectual a quem o autor se dirige no exemplo mencionado é João Gaspar Simões (cf. carta de 11 de Dezembro de 1931, in CORR II: 248-258). Em relação à histero-neurastenia, o exemplo mais célebre, para nos restringirmos ao âmbito epistolar, é a assim chamada “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, endereçada em 13 de janeiro de 1935 ao também presencista Adolfo Casais Monteiro (ibidem: 337-348).

³² “Confessa, sim; mas confessa o que não sentes” (LDD RZ: 323).

progressivo distanciamento da construção dramática tradicional. Deste modo, Strindberg não demorou a deixar de lado dispositivos clássicos como as unidades de ação, espaço e tempo – em alguma medida observadas n’*O pai* –, entregando-se a experimentos como a peça em um ato *A mais forte* (1889), na qual a exibição de estados anímicos do sujeito se fundamenta no recurso a uma só personagem, sem depender, como na outra peça, da absorção de todas as demais pelo ponto de vista do protagonista:

Cabe ressaltar, entretanto, que o personagem único não é nenhuma figura autobiográfica de Strindberg. Tem-se a explicação para isso quando se reconhece que a dramaturgia subjetiva surge menos da concepção de que só se pode traçar a própria vida psíquica (pois somente essa se encontraria à disposição daquele que o pretendesse) que da intenção, que a precede, de conferir realidade dramática à vida psíquica ela própria – esse algo essencialmente oculto.

(SZONDI, 2011: 50-51)

Ainda no século XVIII, Diderot já havia pressentido essa mesma exigência de tornar dramaticamente apreensível o conteúdo da psique, quando, meditando sobre o teatro francês então vigente, se interroga sobre a possibilidade de se esquadriñar o espírito humano na mesma proporção em que um astrônomo o faz com o cosmos para determinar os movimentos dos corpos celestes.³³ Naturalmente, esse intento de abrir a cena para o que está além do visível desafia os limites da representação teatral, na medida em que a própria etimologia do vocábulo teatro remete a “lugar de onde se vê”.

Assim sendo, é possível argumentar, por um lado, que as diferentes formas de manifestação do *theatrum mentis*, do ponto de vista cênico, não podem efetivar plenamente sua ambição de trazer uma psique para o palco. Isso porque, embora tenham dilatado os horizontes da teatralidade, ao fazerem uso de meios de exploração do íntimo até então imprevisos naquela modalidade artística, elas não escapam a uma particularidade que distingue o teatro do romance: neste, a focalização interna da personagem a partir do monólogo interior se aproxima do grau máximo, ao passo que, naquele, tal enfoque inevitavelmente converge para a psique do espectador (“aquele que vê”; cf. Danan, in SARRAZAC, 2012b: 115). Por outro lado, conforme bem formulou Arnaud Rykner, o que está em jogo, na virada do século XIX para o XX, é a ascensão de um novo modelo óptico, consequência de eventos como a democratização da fotografia instantânea, a descoberta da radiografia e a explosão do cinema:

Esse mergulho em uma iconografia triunfante faz não podermos mais nos satisfazer em enxergar ingenuamente o mundo, em uma relação imediata e primária. Da mesma forma,

³³ Cf. citação de carta do pensador a Sophie Volland em SARRAZAC, 1989: 72; idem, 2013a: 26.

não podemos mais nos satisfazer em estar diante de um “espetáculo” – isto é, um objeto visual –, sem questionar as condições da visão que o apreende.

(RYKNER, 2000: 219)

Cristaliza-se, assim, a “encruzilhada naturalista-simbolista” [*carrefour naturalo-symboliste*] (SARRAZAC, 1999: 7), conceituada com o objetivo de dissipar a exagerada oposição entre a primeira estética, com seu gosto pelo visível (evidente na sua defesa da observação exata dos fatos), e a segunda, em favor do invisível (responsável por sua desconfiança em relação à representação teatral, que a faz preferir o livro ao palco). É mesmo seguro afirmar que ambas articulam os dois elementos em um dispositivo: há sombras que se agitam por trás daquilo que nossos olhos captam, uns as nomeando “meio” ou “hereditariedade”, e outros, “destino” ou “cosmos” (RYKNER, 2000: 215). Alguns dos últimos dramas escritos por Strindberg, precisamente aqueles referidos na carta a seu tradutor alemão – conjunto ao qual se deve acrescentar, ainda, *O pelicano* –, são bastante representativos da confluência entre as duas correntes e estabelecem o último estágio da dramaturgia subjetiva engendrada por ele.

O autor sueco desenvolveu suas quatro “peças de câmara” no âmbito do Intima Theatern (1907-1910), fundado e conduzido em Estocolmo pelo próprio dramaturgo, em parceria com o ator e diretor August Falck. Fica explícita, tanto na rubrica sob a qual os textos são reunidos quanto na designação do empreendimento, a busca por uma forma teatral de proporções mais restritas, cujas linhas gerais são sintetizadas nos seguintes termos: “Ir ao fundo, mas permanecer breve” (STRINDBERG, 1986b: 506).

Apenas à primeira vista é que se pode situar esse projeto na contramão daquele assumido pelo escritor em duas importantes peças anteriores: *Rumo a Damasco* (1898-1904) e *Uma peça de sonho* (1901). Ambas extensas e dotadas de extremo alongamento da fábula, testemunham o empenho do dramaturgo em encontrar o molde mais adequado para a consecução da dramaturgia subjetiva. Para compor a primeira, Strindberg se apoiou no modelo do “drama de estações”, de matriz medieval e aparentado ao *Fausto* de Goethe. Nela, a viagem exterior levada a termo pelo Desconhecido remete a um périplo interior (a jornada de autoconhecimento) e constitui, nesse sentido, uma experiência antes psíquica do que física. O mesmo padrão episódico preside a estrutura da segunda, que acompanha os passos de Inês, filha do deus Indra, após esta descer à Terra para observar de perto os sofrimentos dos homens. Tanto em uma quanto na outra, o tradicional sistema de ações orgânicas e congruentes dá lugar a uma sequência de quadros cujo arranjo se processa menos por subordinação do que por

coordenação, resultando em cenas mais ou menos independentes. Uma vez desfeita a ação una e coesa preceituada pelos antigos, o “belo animal” aristotélico é despedaçado em formas breves, costuradas umas às outras de modo, por vezes, aleatório e desconexo.

Paralelamente à composição d’*A casa queimada* e d’*A sonata dos espectros*, Strindberg redige um sucinto apontamento referente a *Uma peça de sonho*, em vias de ser encenada no Intima Theatern, no qual assim justifica a ausência de coesão do texto:

Nessa peça de sonho, assim como na precedente, *Rumo a Damasco*, o autor buscou imitar a forma incoerente, na aparência lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. O tempo e o espaço não existem. Sobre um fundo de realidade insignificante, a imaginação borda novos padrões: uma mescla de memórias, de eventos vívidos, de invenções livres, de desvarios e de improvisações.

(STRINDBERG, 1964: 137)

A “realidade insignificante”, à qual a matéria dos sonhos se sobrepõe, é posta em evidência nas peças tardias do escritor, situadas uma vez mais em espaços tipicamente burgueses. Radicaliza-se, no entanto, o procedimento já empregado por Ibsen: se nos últimos dramas do autor norueguês figuras como a Mulher dos Ratos contribuía para a instalação de uma atmosfera nebulosa em ambientes do cotidiano, provocando fissuras naqueles textos de contornos ainda naturalistas, as “peças de câmara” de Strindberg exibem não mais fendas, mas crateras no modelo realista de representação:

O ESTUDANTE: Posso usar a concha?

A LEITEIRA (*Segura a concha para si.*)

O ESTUDANTE: Você não terminou ainda?

A LEITEIRA (*Olha para ele aterrorizada.*)

O VELHO: (*Para si mesmo.*) Com quem ele está falando? – Não vejo nada! – Será que está louco?

(STRINDBERG, 2010: 10-11)

Ao colocar seres humanos, visões, múmias e defuntos no mesmo plano, o autor d’*A sonata dos espectros* – já desde as primeiras réplicas, citadas acima – não mascara a atmosfera onírica que dá o tom do texto. É preciso enfatizar, contudo, que a inserção de figuras fantasmagóricas no seio da vida diurna não tem por objetivo convertê-la em pesadelo, mas sim revelar-lhe a verdadeira natureza: “A bem dizer, nós não vivemos na realidade, mas na ideia que dela nos fazemos”, fez notar o escritor em apontamento a respeito de Zola. “Tudo não passa de ilusão e simulacro”, complementa, “espelho de aparências que não passa da sombra de um sonho” (STRINDBERG, 1964: 130).

Nas “peças de câmara”, é motivo recorrente, então, a ideia de que a realidade circundante configura um sonho e que todos os homens se assemelham a sonâmbulos:

“Eu sei que durmo”, enuncia o Estranho n’*A casa queimada*, “mas todavia estou acordado e espero somente que me despertem” (STRINDBERG, 1963: 185). A mesma intuição é reforçada pela Filha n’*O pelicano*: “Vivo como uma sonâmbula, mas não quero que me acordem. Porque depois não poderia continuar a viver” (STRINDBERG, 1993: 43).³⁴

A estratégia de descortinar a ficção da vida mediante o recurso ao sonho é igualmente realizada por Pessoa em seus dramas: “Dorme para a ilusão do Mundo”, recomenda-se ao protagonista de *Sakyamuni*, peça de inspiração budista (TE: 157; TDE: 117); “Andamos a dormir para nós-próprios. Quanta alma durará o nosso sono?” (TE: 72; TDE: 91), declara uma das figuras presentes em *Diálogo no jardim do palácio* que, em outro fragmento, diz também: “Andamos como sonâmbulos numa terra de abismos” (TE: 81; TDE: 96). “O presente parece-me que durmo...” (TE: 36; TDE: 57), divaga a Segunda veladora n’*O marinheiro*, a qual mais adiante ainda interroga: “Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta cousa vaga a que eu chamo a minha vida?...” (TE: 42; TDE: 66). Tal pressentimento, enfim, configura uma das mais fecundas obsessões do escritor, que a cultivou não apenas em tais dramas, mas também em inúmeros poemas e textos de natureza especulativa, bem como nas páginas que compõem o *Livro do desassossego*: “Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (LDD RZ: 191).

Vê-se que a insistência em proclamar a equivalência entre sonho e vida constitui aspecto fundamental tanto das “peças de câmara” de Strindberg quanto dos “dramas estáticos” de Pessoa. O que mais claramente os distingue é a opção, pelo escritor português, de levar ao extremo o princípio de concentração dramática que o sueco sintetizou na imagem da noz:

Em cada drama há uma cena! É esta cena que eu quero [...] Na França, eu comia sempre cinco costelas de cordeiro [...] A costela se compunha, efetivamente, de meio quilo de osso e dois dedos de gordura que eu deixava de lado. No interior dela, havia uma pequena

³⁴ Enfatize-se, ainda, que a noção de sonambulismo foi igualmente evocada por Maeterlinck alguns anos antes, no arremate de seu ensaio sobre “O trágico cotidiano”, no qual ele qualifica *Solness, o construtor*, de Ibsen, como “um drama sonambólico”, nele identificando o predomínio de “poderes novos” cuja definição exata lhe escapa (cf. MAETERLINCK, 1902: 200). Posteriormente, na abertura do “Prefácio” à reunião de suas peças publicadas até 1901, o dramaturgo belga realçaria a condição sonambólica das personagens de tais textos, ao mencionar, relativamente ao drama *A princesa Maleine* (1889), a recorrência de falas e gestos espantosos que “que dão às personagens a aparência de sonâmbulas um pouco surdas, constantemente arrancadas de um sonho penoso” (idem, 1901: II).

bola de carne, a noz. É isso o que eu comia. E, da mesma forma, eu diria ao dramaturgo:
Não me dê senão a noz!

(STRINDBERG, 1964: 15; grifo do autor)

Em *Senhorita Júlia*, composto no mesmo ano que a passagem acima, o dramaturgo formaliza semelhante ideal por intermédio da redução de elementos decorativos ao mínimo (uma mesa e duas cadeiras, fundamentalmente) e da dispensa da divisão em atos, o que o exime da necessidade de introduzir situações ou personagens secundárias, bem como favorece o adensamento do “combate de cérebros” entre o criado Jean e a patroa Júlia. A falta de ação exterior, no entanto, é compensada pelos enfrentamentos verbais que impulsionam o drama e conferem algum dinamismo à cena, que, fiel à ortodoxia realista-naturalista, tampouco dispensa os elementos de crítica social. Sob esse viés, o texto do autor sueco poderia parecer ainda excessivo a Pessoa, que não apenas busca despir seus “dramas estáticos” de convenções que permitam a reconstituição cênica das aparências do mundo real, ao investir no extremado apagamento da fisionomia particular das personagens ou na eliminação de referências temporais (“Ainda não deu hora nenhuma”, diz a Primeira veladora na réplica que abre *O marinheiro*; cf. TE: 31; TDE: 51), como também não se interessa por problemas relativos à vida em sociedade, a exemplo do desnível de classe que fundamenta a peça de Strindberg e que também já servira como pano de fundo para *O pequeno Eyolf*, de Ibsen.³⁵ Bem ao contrário, o autor português faz a protagonista de *Salomé* elaborar, através do recurso a uma narrativa contada por ela a suas servas, “o casulo de uma história em que nos fechemos da vida” (TE: 267; TDE: 102-103).

Embora orientadas por princípios de síntese adequados às proporções do Intima Theatern, cuja sala continha apenas 160 assentos, o que proporcionava maior proximidade da plateia ao palco, mesmo as “peças de câmara” apresentam elementos dispersivos, segundo os padrões de Pessoa. A título de exemplo, detenhamo-nos rapidamente sobre a primeira delas, *Tempestade*.

A dinâmica da peça, estruturada em três atos (o primeiro e o último transcorrem diante de um edifício, e o do meio, dentro de um dos apartamentos), se assemelha a

³⁵ O pai da personagem do título sempre manteve distanciamento da família para se dedicar à redação de um grande tratado sobre “A responsabilidade humana”, do qual desistira pouco antes da morte do menino, por entender que sua participação na formação de Eyolf é que deveria ser sua grande contribuição para a humanidade. No fim da peça, ele e sua esposa decidem promover um trabalho de integração social das crianças pobres que moram nas imediações do fiorde, até então ignoradas por eles, que viviam isolados no conforto de sua rica propriedade: seria essa uma forma de realizar na vida, e não nos livros, o grande ideal outrora sonhado e, ao mesmo tempo, atingir a paz em relação ao filho deles, que nutria carinho por aqueles garotos.

Interior, de Maeterlinck, em que a cena está cindida em dois espaços: o jardim onde dialogam o Velho e o Estrangeiro, portadores da notícia do afogamento de uma menina, e, ao fundo, a casa onde habitam os parentes da criança. No texto do dramaturgo belga – mais próximo da economia de meios que caracteriza o teatro pessoano –, praticamente nada acontece: assistimos à hesitação daquelas duas personagens, que procuram reunir coragem para divulgar o evento trágico à família, e estas, por sua vez, assistem aos movimentos executados por aquelas figuras, narrando-os para nós. Os lances iniciais de *Tempestade* reproduzem atmosfera análoga, introduzindo personagens como o Senhor e o confeitiro Starck, que travam diálogos banais e se limitam, na maior parte do tempo, a tecer especulações a respeito do que se passa na casa dos novos moradores, situada no primeiro andar.

O parentesco entre as duas peças, no entanto, se restringe aos elementos citados. Isso porque, nas palavras de Fernando Midões, Strindberg, diferentemente de Tchekhov, tem dificuldade em sustentar o ritmo onde nada acontece: “Tudo começa neutro, sem drama, mas logo irrompe a cavalgada das paixões. Impossível o universo silencioso, interior [...] do autor de *O Cerejal*”. Para arrematar, o tradutor ainda imagina que, se o dramaturgo fosse cineasta, teria produzido filmes que começariam no *Umberto D* e terminariam nas *Noites de Cabíria* (cf. “Nota sobre Strindberg”, in STRINDBERG, 1963 12-13). Ainda assim, cabe assinalar que, transposta para o texto aqui comentado, semelhante passagem de um tom a outro não se opera de maneira brusca. De fato, elementos melodramáticos já se insinuavam em algumas réplicas do início do primeiro ato, cujo desfecho evidencia o caráter metafórico da tempestade do título: os novos inquilinos do apartamento do primeiro andar, cujas janelas estavam sempre cobertas por cortinas e de onde se ouviam frequentes ruídos, são a ex-companheira do Senhor, a filha deles e o segundo marido da mulher, figuras que, ausentes por dez anos, vêm perturbar a paz do protagonista.³⁶ Há espaço, ainda, para o rocambolesco: no final do segundo ato, o padrasto, causador de maus-tratos à esposa, foge com a filha do confeitiro Starck, o que amplia as dimensões do já anunciado temporal.

A partir desse exemplo, percebem-se, sem dificuldade, as diferenças entre as “peças de câmara” e os “dramas estáticos” pessoanos. Assim sendo, será mais

³⁶ Nesse sentido, o Senhor desempenha o papel, já largamente apontado pela crítica, de duplo do autor, na medida em que os infortúnios experimentados por ele em relação à ex-mulher são bastante próximos daqueles vivenciados pelo próprio Strindberg, configurando um dos elementos biográficos referidos na carta a Emil Schering comentada no início desta seção.

estimulante, agora, nos determos sobre um recurso comum aos dois dramaturgos: o dispositivo do desdobramento.

“As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam”, observou Strindberg no breve apontamento relativo a *Uma peça de sonho*, mencionado anteriormente. Ali, Inês, filha de Indra, ao descer à Terra, se converte em Inês, esposa do Advogado. Mesmo implicada nos eventos que anteriormente assistia a partir dos céus, a divindade conserva, porém, o distanciamento com relação a eles:

O OFICIAL – [...] Ouve! Recomeçaram os ensaios! (*A cena é varrida pela luz intermitente de um projetor.*) O que é que se passa? (*Marca o ritmo e comenta a aparição e a desaparecimento da luz.*) Luz!... Escuridão!... Luz!... Escuridão!

INÊS (*Imitando-o*) – Dia!... Noite! Dia!... Noite!... Vê como a Providência é misericordiosa: abrevia a tua espera e os dias voam, perseguidos pelas noites...

(STRINDBERG: 1978: 63)

Introduzida no plano terrestre, que não passa de um sonho, Inês, embora assuma forma humana, não perde a condição de testemunha, tanto dos outros quanto de si própria. Trata-se, pois, de uma personagem que oscila entre o agir e o ver(-se) agir, o que também se aplica ao Senhor de *Tempestade*.

No início da peça, o homem põe-se a observar a fachada do prédio em que mora, indagando-se a respeito da identidade dos novos inquilinos do primeiro andar, sempre protegidos por cortinas vermelhas nas janelas, elementos de decoração que remetiam a um “pano de teatro, atrás do qual se ensaiassem dramas sangrentos” (STRINDBERG, 1963: 24). Ao término do primeiro ato, o observador assume o papel de observado, quando seu irmão e sua ex-mulher, escondidos no jardim, espreitam os movimentos feitos por ele em sua casa. Desenrolando-se todo o ato seguinte dentro da habitação do protagonista, somos transportados para o interior daquele teatro e assistimos aos espectadores se transfigurarem em intérpretes, uma vez que esta parcela da peça coloca o antigo casal frente a frente, em mais um episódio de “combate de cérebros”. Já no arremate, de volta à área externa do edifício, o Senhor solicita à sua criada que “desça os estores [do apartamento do primeiro andar], para não termos mais espetáculo” (ibidem: 105).

Interior, a peça de Maeterlinck que nitidamente inspirou a arquitetura dramática de *Tempestade*, se serve do mecanismo do desmembramento em termos similares a este texto: no arremate, o Velho, após ingressar na casa antes observada à distância, se converte em objeto de contemplação externa; sabendo disso, lança um olhar para as janelas da sala, através das quais a multidão ao longe, no jardim, conseguia avistar o que

se passava lá dentro. Está adicionado, assim, mais um nível ao processo de desdobramento: a personagem observa a turba, sabendo-se observado por ela. Uma vez que a peça seja levada ao palco, ocorre uma reduplicação de tal efeito: olhando na direção da plateia, o idoso suscita nesta a impressão de estar consciente de que protagoniza um espetáculo teatral.

Nos textos de Maeterlinck e Strindberg, sugeria-se o discernimento, pelas personagens, de sua própria ficcionalidade, o que convergia para alguma espécie de corte, quer no âmbito espacial, quer na esfera íntima. Expediente correlato a esse está no centro dos “dramas estáticos” de Pessoa.

“Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar”, diz a Segunda veladora n’*O marinheiro*, instantes após ter começado a narrar a história da personagem do título. “À medida que o vou contando”, prossegue pouco adiante, “é a mim também que o conto...” (TE: 40; TDE: 63). A indistinção entre locutor e ouvinte, proporcionada pelo estranhamento da própria voz, bem como a potência criadora da palavra, são temas que perpassam toda a peça e que adquirem especial densidade se consideradas à luz daquela narrativa, detonadora da acentuada cisão que a partir dali se opera no drama, motivo pelo qual será útil nos determos sobre o conto por um momento.

Depois de naufragar, um marinheiro encontra refúgio em uma ilha longínqua e, saudoso de sua terra natal, para onde provavelmente jamais retornaria, passa a “sonhar uma pátria que nunca tivesse tido” (TE: 39; TDE: 61), em substituição à anterior. Assim é que, dia após dia, durante anos, ele se empenha em sua criação: delineia paisagens, cidades, ruas e travessas; na sequência, preenchendo-as com habitantes, principia a distinguir os “companheiros da infância”, bem como “os amigos e inimigos da sua idade viril” (TE: 41; TDE: 64). Chega um momento, todavia, em que, cansado de sonhar, o marinheiro tenta se recordar de sua pátria autêntica, sem sucesso: todas as lembranças convergiam para sua “pátria de sonho” (TE: 41; TDE: 65). Mais do que inúteis, portanto, se mostram absurdos seus esforços de recordação:

SEGUNDA – [...] Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... [...]

(TE: 41; TDE: 65)

Ao término do relato, as veladoras passam a se questionar: e se, assim como aquelas do marinheiro, suas lembranças, ao invés de frutos de vivências empíricas, não passassem de criações do imaginário? A partir da história narrada, portanto, deflagra-se uma sequência de “peripécias mentais” (BRÉCHON, 1999: 178), agentes dessa drástica inversão da perspectiva do sonho, quando as veladoras se questionam se “não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (TE: 44; TDE: 69).

Quando nos detivemos sobre o emprego, por Pessoa, do princípio maeterlinckiano da personagem sublime (também associado à Mulher dos Ratos de Ibsen), vimos que o autor português o amplifica: a presença que se insinua entre as veladoras corresponde não apenas à morte – cenicamente simbolizada, ainda, pela quarta donzela, que jaz no caixão à frente delas –, mas a uma “quinta pessoa”, entidade invisível à qual elas pressentem pertencer a faculdade de controlar as falas que proferem. À luz da história narrada pela Segunda veladora, poderíamos concluir que tal figura condiz com a do marinheiro: destituídas de fisionomia exterior, aquelas donzelas conformariam o produto de mais um sonho da personagem do título. Uma nova camada pode ser acrescentada a esta hipótese, porém, se considerarmos mais um seguimento da já mencionada nota de Strindberg a *Uma peça de sonho*:

As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam. Mas uma consciência as domina a todas: a do sonhador. Para ele, não há segredos, inconsequências ou leis. Ele não julga, não assente, apenas relata; e, na mesma medida em que o sonho é quase sempre doloroso, raramente alegre, um acento de tristeza e de melancolia vibra através de todo o relato.

(STRINDBERG, 1964: 137)

Quem mais, senão o próprio autor, seria capaz de mirar suas criações de modo onipresente, absoluto e imparcial? Sob tal perspectiva, mais do que o marinheiro – criatura revertida em criadora –, a “quinta pessoa” (o “sonhador”) parece equivaler à instância autoral.³⁷ Mas se em Strindberg a cisão entre personagem sonhadora e personagem sonhada constitui um dos pilares do veio autobiográfico da dramaturgia subjetiva por ele engendrada, dispositivo que lhe permite desdobrar-se e imiscuir-se no seio de suas obras, estando simultaneamente dentro e fora delas, essa mesma cisão, nos

³⁷ A discussão dessa hipótese, abrangendo suas implicações para a dimensão cênica do drama, será retomada no último segmento deste trabalho. Cf. capítulo v, seção 5, “O marinheiro: um drama feito de cena”, p. 378-393. Adiante-se, no entanto, que a aproximação da “quinta pessoa” à instância autoral já foi proposta por Caio Gagliardi e Renata Soares Junqueira em estudos sobre a peça referidos na nota 22 (p. 116). Ambos referem o parentesco de tal procedimento com aquele de que Pirandello lança mão em *Seis personagens à procura de um autor*, texto que também será evocado no segmento aludido acima.

“dramas estáticos” de Pessoa, não se permite apanhar com tanta clareza e, desse modo, não está expressamente vinculada às feições do eu empírico, como no caso do dramaturgo sueco. Em *Salomé*, por exemplo, outra peça de Pessoa cujo núcleo se constitui de uma narrativa, tal instância se conecta com o divino: “Não se pode sonhar sem Deus saber” (TE: 183; TDE: 110), conclui a protagonista ao constatar que a história narrada por ela a suas servas, em torno de “um santo que criasse deuses” (TE: 180; TDE: 107), havia se consubstanciado na figura do profeta João Batista, reafirmando a potência criadora da palavra; já em *Diálogo no jardim do palácio*, as figuras ali presentes sentem “o ruído das mãos que estão tecendo o [seu] destino”, antes de uma delas arrematar: “Eu sou uma frase divina com um sentido que me escapa” (TE: 75; TDE: 98). Semelhante dedução vai ao encontro de outra muito familiar a essa, enunciada pelo moribundo d’A *morte do príncipe*:

PRÍNCIPE – Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer. [...] || De resto, não somos nós feitos, como a frase de palavras comuns (e estas de sílabas simples) de substância constante, diversamente misturada, da humanidade vulgar?
(TE: 104-105; TDE: 75-76)

Configura-se, assim, um *modus operandi* dos dramas estáticos pessoanos: as figuras que eles põem em cena, cindidas entre a condição de sonhadoras e sonhadas, criadoras e criaturas, personagens e autoras, constantemente atribuem a uma entidade exterior a faculdade de controlar suas ações e discursos. Tal procedimento encontra sua manifestação mais recorrente e bem-acabada n’*O marinheiro* – justamente, talvez, por este constituir o único daqueles dramas a ter sido finalizado pelo escritor:

TERCEIRA – As vossas frases lembram-me a minha alma...
SEGUNDA – É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que m’as está segredando... [...]
(TE: 35; TDE: 56)

A MESMA [PRIMEIRA] – [...] O que há entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... [...]
(TE: 44-45; TDE: 70)

SEGUNDA – [...] Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? [...]
(TE: 45-46; TDE: 71)

SEGUNDA – [...] Quem é que está falando com a minha voz?... [...]

(TE: 46; TDE: 72)

SEGUNDA – [...] Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?... [...]

(TE: 47; TDE: 72)

Assim, tal como se apresenta n’*O marinheiro*, a exibição de uma única consciência em diálogo consigo mesma introduz uma dimensão metalinguística na forma do *theatrum mentis*, de modo que, mais do que se desdobrarem em autoras, as personagens apresentam consciência de tal operação, conforme deixa claro uma das veladoras: “Não tentemos seguir nesta aventura interior...” (TE: 43; TDE: 67).

No percurso esboçado até aqui, durante o qual se acompanharam alguns passos da gradual transformação do *theatrum mundi* em *theatrum mentis*, situando-se o drama estático pessoano em relação a tal metamorfose, Strindberg representa não apenas a figura mais familiar ao escritor português, mas também o mais destacado expoente de uma nova tradição dramática, centrada menos nos conflitos interindividuais do que nos intrapsíquicos. Para Arnaud Rykner, o interesse da obra daquele dramaturgo comporta já a dimensão da cena, na medida em que o palco strindberguiano, ao funcionar como a projeção de um drama íntimo, desenrolado apenas dentro de uma cabeça, promove uma inversão do palco do mundo em palco do Eu, pelo viés da ilusão óptica:

[...] tornado definitivamente *camera obscura* com a extinção definitiva das luzes da plateia (a partir dos anos 1880), o lugar do drama pode naturalmente receber a *Outra cena*, até aqui impossível de ser apreendida apenas pelas leis do visível. [...] O cone do Renascimento, na ponta do qual estava o olhar do Príncipe, inverte-se; o palco torna-se projeção de imagens simbólicas, cuja luz, surgida como do além, faz *punctum* na tela da representação, fantasia obsedante que nos olha assim como para ela olhamos.

(Rykner, in SARRAZAC, 2012b: 128; grifos do autor)

Semelhante enfoque – também ajustável ao drama estático pessoano (particularmente a *O marinheiro*, segundo veremos no último capítulo deste trabalho) – não esconde seu débito para com os estudos que Jean-Pierre Sarrazac consagrou ao criador do Intima Theatern, empreitada que, nas palavras do crítico, se distingue de qualquer teatro “intimista” por não proceder ao encarceramento da ação dramática na “vida privada”; em vez disso, aspira ao cósmico por meio do interior, cedendo espaço a uma operação em que o espírito absorve o mundo:

No tempo do *theatrum mundi*, a vida humana era representada por uma ação dramática

sequencial; a característica da nova era, essa do *theatrum mentis*, é fazer aparecer essa mesma vida humana por meio de uma série de associações subjetivas e de ações fragmentárias, nas quais o onirismo desempenha um papel de destaque.

(SARRAZAC, 1989: 68-71; idem, 2013a: 22; 25)

Se, em Strindberg e Maeterlinck, os signos do cotidiano e da vida em sociedade ainda se fazem presentes nesse processo de manifestação do íntimo, Pessoa, por sua vez, não deixa de recorrer à lógica do enclausuramento. Seja sob a forma do lugar-comum simbolista das personagens encerradas no quarto de um castelo (*O marinheiro*), seja sob a forma do elogio ao “casulo [...] em que nos fechemos da vida” (*Salomé*), o drama estático pessoano, contudo, não afirma uma simples fuga do mundo exterior. Recorrendo a tal expediente, o dramaturgo busca, através da “revelação das almas” (TE: 276), tornar mais visível a própria natureza do mundo, cuja mecânica é familiar à dos sonhos. Trata-se, pois, de uma ferramenta que tem em vista não o retraimento das figuras colocadas em cena, mas sim o desvelamento do grande palco em que elas se movimentam. Nesse sentido, convoca-se o onírico “com o propósito de acusar a realidade”, e não com o intuito de enformar um “outro mundo” ou um “universo alternativo”; bem ao contrário, o sonho, nessa espécie de texto, oferece “um ponto de observação sobre o mundo [...] a partir do qual a ficção teatral pode mirar, atingir, penetrar no coração do real” (SARRAZAC, 2004a: 59; idem, 2013a: 99):

PRÍNCIPE – Vejo, vejo... Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro... Tenho medo, tenho medo... Ah vejo, vejo enfim... [...] || Vejo através das cousas como através dos meus olhos... || As cidades sonhadas é que eram reais... As nossas são apenas a visão trêmula e torta delas refletidas nas águas do meu olhar... Só o que nunca se tornou real é que existe realmente... [...] As princesas que eu sonhei é que existem... As da terra são apenas as bonecas com que as outras brincam [...]

(TE: 97; TDE: 83)

Faz-se notar, aqui, a questão da aparência ilusória e da verdade oculta que também já se manifestara n’*O marinheiro*, associada à intuição, pelas veladoras, de que elas conformariam produtos de imaginação alheia; a fala do Príncipe, no entanto, compreende um enunciado de inequívoco alcance metalinguístico, pois se trata de uma personagem teatral que lança mão de uma metáfora cênica para dar conta do instante de revelação que experimenta. Logo, eis um procedimento de que Pessoa se vale não tanto para questionar a capacidade de o teatro espelhar o real, mas o próprio estatuto deste,

cuja materialidade é posta em xeque.³⁸ De resto, tem-se aqui um dos temas mais recorrentes da obra do escritor, de que dão exemplo determinadas passagens do *Livro do desassossego*, no qual se alude à realidade como “episódio da imaginação” (LDD RZ: 227), a ponto de praticamente se dissipar a distinção entre universo tangível e universo sonhado: “Reconhecer a realidade como uma forma da ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade [...]” (ibidem: 120).

A forma peculiar como Pessoa aborda o binômio sonho-realidade em seus dramas estáticos será objeto de análise mais aprofundada no próximo subcapítulo, no qual se abordarão as chamadas “peças de sonho”. Ainda assim, desde já importa ressaltar que, neles, o sonho não isola as personagens do real, mas sim lhes permite vivenciá-lo de forma mais intensa. Em *Salomé*, por exemplo, a protagonista se aplica na construção de um espaço interdito à vida, formalizado na narrativa que ela endereça a suas servas. O convite à imaginação, portanto, ao recusar a vida cotidiana, representa um meio de, pela recusa, viver verdadeiramente: “Sinto-me menos imortal que as cousas que sonho. [...] Quando sonho, sinto que não morro” (TE: 175; TDE: 103). Nessa fala, ecoa, ainda, uma passagem d’*O marinheiro* em que uma das veladoras questiona a razão por que se morre e, ao ter por resposta que o motivo talvez seja por não se sonhar bastante, especula se não valeria a pena fechar-se no sonho e esquecer a vida (TE: 43; TDE: 67-68), como forma de driblar a morte, a cuja presença, ali, elas aludem várias vezes.

Tais exemplos dão a medida da dimensão cósmica do drama estático pessoano, que, ambicionando reconfigurar a realidade circundante dentro da esfera íntima, se aproxima do projeto teatral de Strindberg. Apesar disso, segundo veremos no desfecho deste trabalho, um drama como *O marinheiro* ao mesmo tempo se distancia das realizações dramáticas do autor sueco, na medida em que essa dita “esfera íntima”, relativamente às veladoras, se mostra cada vez mais despojada de conteúdos apenas dramáticos naquela peça, ao fim da qual elas se encontram prestes a enfrentar a realidade última a que estão sujeitas: a de porta-vozes de um dramaturgo. Nesse sentido,

³⁸ Por outro lado, segundo veremos no próximo subcapítulo e também no último segmento deste trabalho, a fantasmagoria das veladoras, relativa à falta de caracterização individual destas e ao seu consequente distanciamento da figuração de seres em carne e osso, pode ser também entendida – sobretudo no âmbito de uma encenação teatral – como responsável não pela “representação”, mas pela *apresentação* delas na qualidade de seres desinvestidos de ficcionalidade. Nesse sentido, o gesto de autoconsciência dessas figuras que colocam em xeque sua própria condição humana (pois especulam equivaler apenas a sonhos que outro alguém sonha) estaria também apontando, de forma paradoxal, para a materialidade da presença cênica delas, em detrimento de sua caracterização como seres fictícios. Desnudas de tal condição, correspondente à de veladoras em um dos quartos de um velho castelo, elas estariam a um passo de se apresentar como atrizes – ou *performers*, seria melhor dizer – em um espetáculo teatral.

pode-se mesmo ampliar a hipótese já aventada por Caio Gagliardi: o espaço primordial daquele “drama estático em um quadro”, cuja rubrica de abertura indica ser um quarto em um velho castelo, corresponderia não somente ao interior da mente humana, mas também ao tablado de um autêntico “teatro dos pensamentos”, que, aplicado na conversão destes em ato, personifica-os em “corpos que agem sem representar” e se estrutura “como jogo das forças invisíveis ressoando nas palavras que caem no poço do palco” (RANCIÈRE, 2017: 145-146). Por certo, para além das meditações de uma única consciência em diálogo consigo mesma, aquilo a que estaríamos tendo acesso igualmente constituiria, portanto, as *concretizações cênicas* de um pensamento sobre a existência, experimentado pelo ser que imaginou aquelas três figuras: o Pessoa dramaturgo.

Ao fim desse percurso pela tradição do *theatrum mentis*, conduzido de forma a desaguar em Pessoa, cumpre reforçar que, já manifesta em obras direta ou indiretamente ligadas ao Simbolismo de língua francesa, ela repercute no decorrer do século XX. Tendo-se indicado, anteriormente, exemplos dessa tendência no período finissecular,³⁹ mencionaram-se também algumas de suas manifestações no início dos anos 1900.⁴⁰ Além d’*O marinheiro*, em que as veladoras pressentem habitar a imaginação de uma entidade superior a elas, e de “polílogos” ou “monodramas polifônicos” já referidos no capítulo anterior,⁴¹ cabe ainda o registro, bem como um sucinto comentário a cada uma delas, de obras ilustrativas da continuidade da referida tradição adiante dos limites impostos pelo presente trabalho. Seguem algumas delas, em ordem cronológica: *Ressonâncias* (1913), de Alice GERSTENBERG (s.d.), cujo título faz referência ao diálogo interior sustentado pelas protagonistas, Harriet e Margaret, as quais se desdobram em Hetty e Maggie, figuras que habitam os pensamentos das outras duas e que também discutem entre si, evidenciando o conflito latente entre as duas mulheres; *Estranho*

³⁹ No plano dramaturgico, fez-se menção ao drama cerebral *A senhora morte* (1891), de Rachilde, bem como a *O epílogo das estações humanas* (1893), de Saint-Pol Roux, desenrolado no interior de um imenso crânio, e ao drama de publicação póstuma *Os três justiceiros*, de Maeterlinck, no qual as figuras mencionadas no título equivalem a diferentes instâncias da consciência de Salomão. Já no âmbito reflexivo, cabe recapitular “O trágico cotidiano” (1896), em que o autor belga apontava para a existência, nas últimas peças de Ibsen, de um “outro diálogo que parece supérfluo”, isto é, o que ele chama de “diálogo inútil” ou “diálogo do segundo grau”, oculto sob o verniz das palavras trocadas entre as personagens (MAETERLINCK, 1902: 193; 196) e, por fim, também o anseio, por Mallarmé, de um teatro “inerente ao espírito” (1897).

⁴⁰ Recordem-se *Nos bastidores da alma* (1912), de Evreinov, cuja ação transcorre no interior da alma durante meio segundo, bem como a primeira das *Cartas sobre o teatro* (1912), de Andréiev, em que se advoga o refúgio da ação nas profundezas da alma, convertendo o pensamento humano no autêntico protagonista da forma dramática.

⁴¹ Cf. capítulo II, p. 62-63; 71-72.

interlúdio (1928), de Eugene O'NEILL (2010), volumoso drama em nove atos que, baseado na transposição para o palco da técnica romanesca do monólogo interior, não apenas oferece o acompanhamento da interlocução habitual entre os falantes, os quais respondem com naturalidade às falas que lhes são dirigidas por seus colocutores, mas também sobrepõe a estas a emissão de vozes em “off”, correspondentes aos pensamentos de cada uma das personagens; *A morta* (1937), de Oswald de ANDRADE (1973), “ato lírico em três quadros” que sugere a ancoragem da cena no interior de uma única consciência (sobretudo no primeiro deles, significativamente intitulado “O país do indivíduo”); os dois primeiros textos dramaturgicos de Nelson RODRIGUES (2007), *A mulher sem pecado* (1941), com sua tentativa de externar o inconsciente de Olegário mediante a reprodução microfonada da “voz interior” do protagonista, e *Vestido de noiva* (1943), cujo esfacelamento da ação em três planos pode ser compreendido como produto da consciência desagregada de Alaíde; *Depois da queda* (1963), de Arthur MILLER (1966), cuja rubrica inicial informa que o espaço em que a peça se desenrola equivale à mente, ao pensamento e à memória de Quentin, o protagonista;⁴² por fim, é desejável, ainda, a menção de alguns dos dramas tardios de Samuel BECKETT (1986), como *Aquela vez* (1972), em que a figura do Ouvinte é repartida em três vozes (A, B e C), cada uma delas equivalente a um período da vida dele, ou *Não eu* (1975), no qual o discurso da protagonista (reduzida à forma de uma boca) é atravessado pelas intervenções de uma voz que a princípio lhe parece estranha, mas que termina por ser reconhecida como proveniente de sua própria consciência.

Embora as peças listadas acima possam, em diferentes graus, apresentar pontos de contato com *O marinheiro* e outros dramas estáticos, trata-se já de obras, em geral, bastante distintas das de Pessoa. Tome-se o exemplo de *Estranho interlúdio*, que abrange cerca de vinte e cinco anos da vida de Nina Leeds, figura que se alterna – por vezes, em uma mesma cena – nos papéis de filha, esposa, amante e mãe, indo ao encontro da formulação pessoana de que “o homem é uma soma heterogênea de solicitações inconscientes” (AL: 61). Todavia, em vista do modo como o dramaturgo americano consome tal multiplicidade em sua obra, não seria difícil que o autor português lhe dirigisse ressalvas similares às que endereçou a Ibsen.⁴³ Isso porque, ao

⁴² Convém advertir que, antes de ela chegar a nós na forma como a conhecemos, o dramaturgo cogitou intitular *A morte de um caixeiro-viajante* (1949) como *O interior da cabeça dele* – isto é, o interior da psique do protagonista, Willy Loman –, caracterizando aquilo que o autor referia como “peça da mente” (cf. MURPHY, 1995).

⁴³ Cf. cap. II, p. 80.

articular de forma um tanto esquemática os dois níveis do diálogo (o exterior e o interior), O’Neill demonstra aderir a princípios colocados em xeque pela psicanálise, a exemplo da “ideia de um acesso fácil, por introspecção, confissão ou confiança, ao nível mais profundo do sujeito” (Treilhou-Balaudé, in SARRAZAC, 2012b: 97).⁴⁴ Assim, mesmo que em determinados momentos aflorem interrogações de maior complexidade – aqueles em que se desdobra a consciência interior das personagens, que, se autoquestionando, estranham-se a si mesmas e a seus interlocutores –,⁴⁵ tais ocasiões não estão isentas de contornos melodramáticos, absolutamente alheios aos dramas de Pessoa, inclusive quando neles se insinua o estranhamento, pelas figuras em cena, de seu próprio corpo ou voz.⁴⁶

É oportuno salientar, por fim, que mesmo sendo estimulante, à luz do “drama estático em um quadro” *O marinheiro*, abordar o “ato lírico em três quadros” *A morta*, de Oswald de Andrade – composto por outro escritor de língua portuguesa com destacado papel na instituição do movimento modernista em seu país –, o contraste entre os dois textos, no âmbito do exame aqui proposto da tradição do *theatrum mentis*, evidenciaria antes as diferenças do que as semelhanças entre as duas obras. Empenhadas, cada qual a seu modo, em questionar as fronteiras entre vida e morte, ficção e realidade, as peças mobilizam estratégias bastante distintas para lidar com o expediente maeterlinckiano da “personagem sublime”, por exemplo. Por um lado, o dramaturgo português o amplifica, empregando-o de modo a fazer incidir nas três

⁴⁴ Não é por outro motivo, aliás, que SARRAZAC (1989: 57-58) considera haver um “falso monólogo interior” nessa peça, na medida em que a inovação formal pretendida pelo dramaturgo é menos dada a um teatro do inconsciente do que a um permanente comentário psicológico e moral, pelas próprias personagens, de seus comportamentos. Dessa forma, semelhante procedimento não teria outro objetivo senão o de tornar mais explícito, até a saturação, o diálogo ao qual é justaposto. Nesse sentido, sustenta-se ali, O’Neill não teria feito mais do que restaurar uma dramaturgia centrada em figuras unívocas e monolíticas – e não prismáticas e esvaziadas de caráter, como nas criações de Strindberg, Pirandello e, podemos acrescentar, Pessoa –, de modo que o “eu” delas se dilataria ao extremo, sem perder, no entanto, a coesão.

⁴⁵ Tem-se um exemplo disso no desfecho do quarto ato, altura em que Nina está prestes a consumir o adultério com seu futuro amante, o médico Edmund Darrell: “Quem é que tá falando?... Ele tá se referindo a mim?... Mas você sabe muito bem que eu não posso ser esse homem, doutor!...”, pensa Darrell, se referindo a si próprio, ao se pegar na iminência de ceder às investidas da amiga; pouco à frente, quando tem uma das mãos tomada por ela, indaga: “De quem é essa mão?... que me queima...” (O’NEILL, 2010: 148).

⁴⁶ Vejam-se as falas a seguir: “Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz...”, exclama uma das veladoras n’*O marinheiro* (TE: 46; TDE: 71); “Estendo a mão, toco-te e não sei o que é tocar-te...”, se queixa uma das figuras presentes em *Diálogo no jardim do palácio*, a quem responde a outra mais adiante: “Ah, tudo isso não me perturba tanto como a minha voz, quando soa de mim, e eu penso que não a criei, nem sei o que ela é, nem a trago comigo como uma cousa minha” (TE: 70-71; TDE: 89-90). Com relação a tal estranhamento, o drama estático pessoano se encontra menos distante das últimas peças de Beckett, nas quais a voz comparece frequentemente já despojada de um corpo. A esse respeito, cf. SAGAYAMA (2018).

veladoras a suspeita do domínio, sobre elas, da instância autoral. Essa operação, no entanto, responsável pela insinuação de contornos metalinguísticos no texto, ainda conserva a progressão dramática, mesmo que reduzida ao mínimo. O dramaturgo brasileiro, por outro lado, embora não dissolva por completo o elemento dramático, introduzindo pontuais menções a presenças invisíveis que poderiam suscitar a expectativa de uma reviravolta no curso dos acontecimentos,⁴⁷ demonstra muito menos compromisso com a manutenção da fábula, na medida em que não demora a desmontar tal expectativa⁴⁸ e a inserir, na fala de uma das personagens, a diretriz básica do texto: “É preciso desfazer todo sinal do drama...” (ANDRADE, 1973: 21).⁴⁹ De todo modo, a atmosfera delirante da peça e a sugestão de que o seu primeiro quadro, desenrolando-se no interior da psique humana, corresponde ao desvario, anterior ao falecimento dela, da personagem referida no título do texto, tal atmosfera, enfim, permite que se vincule *A morta* às chamadas “peças de sonho”, em torno das quais se estrutura a segunda parte deste capítulo.

⁴⁷ “A OUTRA – Estão batendo. || O POETA – Aqui não há portas. [...] BEATRIZ – Nunca se sabe quem é que está batendo. || A OUTRA – É perigoso abrir toda porta” (ANDRADE, 1973: 14).

⁴⁸ “A OUTRA – Estão batendo outra vez, escutem... || O POETA – Vou abrir. Não vou. || BEATRIZ – Tens medo que seja um personagem novo! [...] O HIEROFANTE – Não é preciso abrir, eu já estava aqui” (ibidem: 15).

⁴⁹ Para uma abordagem desta peça familiar à perspectiva adotada no presente trabalho, cf. RAMOS, 2015: 195-212.

2. O drama estático pessoano e as peças de sonho

2.1. Preliminares

No subcapítulo anterior, ao se delinear a tradição do *theatrum mentis* e nela situar determinadas realizações dramáticas de Pessoa, já se fazia referência à problemática do sonho, elemento crucial no universo criativo do autor, que o considerava decisivo não apenas para seus próprios escritos como também para o desenvolvimento da arte moderna (PETCL: 153-156). Conforme assinalado previamente, uma das principais afinidades entre as “peças de câmara” de Strindberg e o drama estático pessoano reside no empenho em aproximar sonho e vida, daí resultando a concepção, familiar aos dois dramaturgos, dos homens como sonâmbulos. Nesse sentido, vimos que ambos recorrem à estratégia de revelar a ficção da vida mediante o recurso ao sonho, por eles concebido não como fuga do mundo exterior, mas sim como instrumento capaz de desnudar a natureza onírica deste, aparentado a um grande palco em que todos nos movimentamos sem nos darmos conta disso.

A leitura do drama estático pessoano sob essa perspectiva possibilita aproximá-lo de uma família de textos dramáticos à qual se vinculariam aqueles que igualmente tomaram o sonho por tema ou se estruturaram como tal. Sendo abundantes os exemplos relativos ao primeiro caso, seja no âmbito de peças que retomam o ancestral problema da realidade como ilusão e aparência, seja no âmbito daquelas que se lançam rumo ao devaneio e à fantasia, os dramas concernentes ao segundo caso constituem fenômeno mais restrito, cuja primeira manifestação é localizada por Jean-Pierre Sarrazac em *Rumo a Damasco* (1898) e, de modo mais enfático, em *Uma peça de sonho* (1901), ambas compostas por Strindberg.

Neste último texto, tal como sustenta o estudioso francês, se teria firmado um princípio de composição segundo o qual o sonho não se encontra confinado a um relato ou a uma evocação pontual, mas está presente na própria estrutura da obra (cf. SARRAZAC, 2004a: 65; idem, 2013a: 105). Em outras palavras, trata-se de afirmar que, em dramas desta espécie – a exemplo do que sucede em alguns de Pessoa –, a atmosfera onírica se infiltra em diversas camadas do tecido dramático e se consolida não apenas como elemento temático, mas organizador. Aprofundar a reflexão a respeito dessas autênticas *peças de sonho* constitui o propósito deste subcapítulo. Para tanto, o

procedimento adotado será distinto daquele proposto no bloco precedente, quando em um primeiro momento se traçaram os caminhos da tradição do *theatrum mentis* e a seguir se convocaram, de forma sucessiva, diferentes dramaturgos modernos para se avaliar o drama estático pessoano sob uma perspectiva alternativa ao costumeiro paralelo com o simbolismo de matriz maeterlinckiana. Já agora, as primeiras seções abordarão o problema ora em foco especificamente a partir do universo relativo ao autor português e apenas nas parcelas finais serão incorporados outros escritores à discussão.

2.2. Uma rota para o sonho n'As cousas

O sonho constitui um dos núcleos temáticos favoritos de Fernando Pessoa. Se é certo que em versos datados de 1908, no princípio de sua vida adulta, ainda se fazia notar alguma dimensão escapista na referência a ele – “Além do sono e do sonho/ Nos teus braços quero ir./ (Ah, como é triste tudo o que existe!)” (FP I: 44) –, a experiência onírica já se lhe afigurava, em outros poemas concebidos na mesma época, como instrumento privilegiado para se investigar a natureza dos diversos elementos que compõem o mundo, percebido pelo eu-lírico enquanto “sonho eterno”:

Problemas vastos, meu bem,
Cada cousa em si contém.
Pensando claro se vê
Que é pouco o que a mente lê
Em cada cousa da vida,
Pois que cada cousa, enfim,
É o ponto de partida
Da estrada que não tem fim.

(FP I: 50)

A intuição de que as coisas do mundo se organizam em uma cadeia ilimitada de relações (“estrada que não tem fim”), associada, por vezes, à percepção da existência material como sonho, aparência ou ilusão,¹ corresponde a um tópico recorrente na obra do escritor, semeado já nos passos iniciais de seu percurso criativo, mesmo período ao qual remontam, relembremos, os mais antigos fragmentos do *Fausto*, uma de suas primeiras incursões na esfera dramatúrgica. Não é de se espantar, portanto, que poucos

¹ Veja-se a seguinte passagem da “Marcha fúnebre”, vinculável ao *Livro do desassossego*: “A vida da matéria ou é puro sonho, ou mero jogo atômico [...] Assim a essência da vida é uma ilusão, uma aparência [...]” (LDD RZ: 447).

anos mais tarde, entre 1913/14 e 1918, quando esteve às voltas com a proposição de um teatro (ou drama) estático, aquele tema também se faça presente.

As cousas, redigida por volta de 1914, é uma das peças em que, já a partir do título, se recupera a problemática aqui referida. Nela, conforme mencionado no capítulo anterior, somos conduzidos a uma possibilidade imprevista nos demais dramas estáticos conhecidos até o presente: a conversão das coisas em personagem. Embora conjectural, a atribuição a uma personagem dos enunciados que compõem o único fragmento conhecido deste drama oferece uma estimulante possibilidade de leitura do texto, que passa a trilhar caminho diverso daquele já percorrido em outras peças de Pessoa, nas quais a inquirição a respeito da natureza das coisas diz respeito, sobretudo, ao âmbito temático. Ainda que, segundo veremos mais adiante, tal questionamento tenha reverberações na estrutura daqueles dramas, vejamos de que modo o tema se apresenta em alguns deles.

N’*O marinheiro*, uma das veladoras interroga: “O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?...” (TE: 34; TDE: 55). Dali a pouco, uma das companheiras daquela interroga: “Há alguma razão para qualquer cousa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...” (TE: 34; TDE: 55). Adiante, uma terceira donzela conclui: “Nós nunca sabemos quantas cousas realmente vivem e veem e escutam...” (TE: 40; TDE: 63).

O pressentimento de que “há cousas que são apenas sonhos...” (TE: 41; TDE: 65), mencionado pela Segunda veladora, igualmente comparece, mesmo que de forma mais pontual, na peça *Diálogo no jardim do palácio*, quando um dos dialogantes a certa altura manifesta uma experiência de estranhamento perante as coisas do mundo: “Mesmo o tocar nas cousas – que estranho! Se eu tiver aquela pedra na mão, daí a pouco não a sinto já – parece que me pertence ao corpo. Que misterioso que é tudo! [...]” (TE: 72; TDE: 91).

Em nenhuma das peças do conjunto estático, porém, a questão do mistério do mundo como decorrência da sondagem dos elementos que o compõem é tão recorrente como n’*A morte do príncipe*, cujo protagonista não cansa de se interpelar a esse respeito:

PRÍNCIPE – [...] Parece que não sou eu que estou cansado de existir, mas as cousas que se cansam de eu as ver... Começo a morrer nas cousas...

(TE: 93; TDE: 77)

PRÍNCIPE – [...] Parece-me que as cousas é que me sentem e me veem e que eu não existo senão porque as cousas me veem e me sentem...

(TE: 95; TDE: 80)

PRÍNCIPE – [...] Que estranho, que estranho tudo!... A janela é uma cousa muito outra! Parece saber que veem através dela... Parece ver também... Parece que ela é que vê as cousas que nós vemos por ela...

(TE: 95; TDE: 80-81)

PRÍNCIPE – [...] Todas as cousas tomam aspectos atentos e remotos... Todas as cousas se tornaram heráldicas de mistério... Já não há cores... Já não há cores... Ah! o que é isto que as cores são agora?... O que é isto... Não são elas... São sonhos de outras cousas...

(TE: 96; TDE: 81)

PRÍNCIPE – [...] Por que não será tudo outra-cousa, e cousa nenhuma, e o que não é a única cousa que existe? Em que parte estou que vejo isto como cousa que pode ser?

(TE: 103; TDE: 76)

Os excertos acima não esgotam, por certo, as menções ao tema n’*A morte do príncipe*. Ainda assim, já sinalizam o quanto o questionamento a este respeito é decisivo para a composição daquela peça, a qual assinala a interdependência entre homens e coisas (“eu não existo senão porque as cousas me veem e me sentem”), para a autonomia destas frente àqueles (“Parece que ela [a janela] é que vê as cousas que nós vemos por ela...”) e, sobretudo, para a possibilidade de se conceber as coisas como via de acesso a outras coisas (“São sonhos de outras cousas...”).

Colocadas na boca de um príncipe agonizante, que, entregue ao delírio que precede o falecimento, ressignifica por completo a relação antes estabelecida por ele com tudo aquilo que se oferece aos sentidos humanos (“Que estranho, que estranho tudo!...”), as interrogações acima contribuem para a instauração de uma atmosfera de sonho naquele drama. Por esse ângulo, uma fala da personagem mencionada no título do conto pessoano “O mendigo” oferece um interessante complemento à situação desenhada n’*A morte do príncipe*: “A morte [...] é a libertação da visão carnal das cousas. Moribundos, deixamos de ver as cousas em espaço; passamos a vê-las em alma. [...] Cada cousa – corpo – passa a ser, não o ponto de partida de uma linha ideal que vai ter ao infinito, mas de uma linha real que lhe vai ter à alma” (MOC: 25).

Já na peça *As cousas*, por sua vez, a própria conversão em personagem dos elementos do título poderia lhe conferir caráter onírico, dado o insólito da situação

proposta. Deste modo, abre-se caminho para um questionamento profundo do estatuto de tudo aquilo que conforma a realidade circundante, outra questão recorrente na obra de Pessoa e sobre a qual se assenta um dos pilares do drama estático enquanto gênero.

Efetivamente, em um apontamento intitulado “Occult or a Static Drama” [Oculto ou um drama estático], redigido por volta de 1914 – mesmo ano da provável redação do único fragmento que compõe a peça *As cousas* –, já se propunha um alargamento da percepção relativa a tudo o que existe: “Uma batalha, um jantar, um olhar, um beijo – cada uma destas cousas, porque é uma cousa é um ente, uma pessoa, de certa maneira de carne e osso” (TE: 278).² Na sequência, lê-se: “Nós-próprios, os homens, não passamos de *acontecimentos*, lentos relativamente a outros, compostos de células, e cada célula é um *acontecimento* entre os elementos que a compõem... e assim até ao infinito interior” (ibidem; grifos do autor). O último trecho, aliás, revela algum parentesco com uma fala presente n’*A morte do príncipe* que já foi referida no subcapítulo anterior: “Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer” (TE: 104; TDE: 75-76).

Uma vez associado à noção de “infinito interior”, o pressentimento de que todos os elementos do universo se ligam em cadeia conduz à percepção, por Pessoa, de que não faz sentido distinguir sonho e realidade, na medida em que “[...] não há manifestação, propriamente falando: a manifestação é *igual* ao manifestado. O aparente é o real” (TE: 279; grifos do autor). Encontra-se aí uma das principais diretrizes do drama estático pessoano, constantemente inclinado para a esfera do onírico.

2.3. O sonho como refúgio em *Inércia* e n’*A cadela*

Se, n’*As cousas*, sugeria-se uma abordagem da experiência onírica que não estivesse limitada ao desejo de evasão familiar a obras de sabor decadentista, em *Inércia*, igualmente composta c. 1914, o sonho não prescinde da dimensão escapista.

² Há ressonâncias de tal concepção em narrativas ficcionais elaboradas por Pessoa. No conto “A porta”, o narrador, obcecado pelo objeto em questão, sentencia: “Profunda e irracionalmente, considerava a porta uma pessoa” (POF: 45). Já em “O mendigo”, a personagem do título lança a seu interlocutor afirmações do tipo: “Um reflexo do sol poente num lago é um ente” (MOC: 23); “Uma árvore é um ente. O perfil de um castelo no alto de um monte é um ente (com uma alma, à parte do castelo). Cada movimento de cada cousa é por si uma alma e uma vida. || O perfume é um ente [...]” (ibidem: 25); “As cousas são entes” (ibidem: 29).

Nesta peça, já comentada no capítulo anterior, o elemento onírico ainda não se encontra plasmado na estrutura da obra, tal como mais adiante verificaremos em outros dramas estáticos. Sua presença se restringe às evocações feitas pela irmã, que o concebe como instrumento de fuga do mundo exterior: “Ainda é um refúgio, o sonho” (ibidem: 128).

Trata-se, pois, de algo diverso do que mais adiante veremos ocorrer em *Salomé*, em que a personagem do título convoca suas servas a “sonhar [...] em voz alta”, para que a narração coletiva “teça [...] o casulo de uma história” em que elas se fechem da vida (TE: 267; TDE: 102-103), processo do qual resulta a revelação de que a realidade circundante está tão sujeita aos efeitos do onirismo quanto as obras de ficção (naquele drama, assim como n’*O marinheiro*, o sonhador exerce o papel de demiurgo: o sujeito que sonha cria uma nova realidade, tão palpável quanto a que nos cerca no dia a dia, e assim é que o profeta imaginado pela protagonista ganha vida). Em *Inércia*, por sua vez, o sonho, destituído dessa dimensão demiúrgica, serve apenas de anteparo para a vida, na medida em que contribui para perpetuar o isolamento das personagens na casa paterna.

A concepção do sonho como refúgio, nesta peça, não possui, com certeza, a mesma densidade da que *Salomé* engendra. Apesar de pontualmente presente em outras peças do conjunto estático, como *Diálogo no jardim do palácio* – “Eu e os meus sonhos éramos um lar tão perfeito!” (ibidem: 66), exclama um dos dialogantes –, é sobretudo no drama estruturado em torno da personagem bíblica que a esfera onírica se apresenta não exatamente como uma forma de escapar ao real, mas sim de experimentar com mais intensidade. Dito de outro modo, o “casulo” facultado pelo sonho, ao servir de escudo para a vida cotidiana – a qual encerra os homens em sonambulismo e, sob essa perspectiva, os aproxima da morte –, é também o que permite à enteada de Herodes viver de modo pleno: “Quando sonho, sinto que não morro” (TE: 175; TDE: 103).

Os dois irmãos de *Inércia* se entregavam ao torpor que marcava suas vidas, malgrado o desejo de agir do primeiro e o amparo proporcionado à segunda pelo universo onírico. Também n’*A cadela* (1915) são colocados frente a frente uma personagem masculina e uma feminina, ambos em situação de imobilidade. Esta peça, contudo, não apenas se distingue da anterior como também, nas palavras de Freitas e Ferrari, “instaura um novo percurso no teatro estático” (cf. “Posfácio”, in TE: 385), tanto no que concerne à temática quanto ao estilo (cf. “Apresentação”, in TE: 18). Isso em razão de, sustentam os editores, o texto revelar parentesco com o Campos sensacionista, a quem Pessoa atribuiu as grandes odes publicadas em *Orpheu* naquele mesmo ano.

Ainda que conserve algo da coloquialidade exibida em *Inércia* – Ele e Ela, os dois

dialogantes d'*A cadela*, não demoram a se tratar por tu –, a linguagem empregada na peça de 1915 efetivamente impulsiona o teatro estático em direção a territórios que, se permaneciam inexplorados naquele gênero de texto, já eram percorridos por Pessoa em poemas atribuídos ao mais exaltado dos heterônimos. Tanto quanto em inúmeras passagens da “Ode marítima”, o apetite pela violência e pela obscenidade fornece a tônica do diálogo ainda em seus momentos iniciais:

ELA – [...] E batias-me?

ELE – Batia.

ELA – E se eu resistisse?

ELE – Batia mais, fazia escorrer sangue...

ELA – Escorrer sangue... ah, tu és dos que fazem correr sangue! E eu podia dizer todos os palavrões que queria?

ELE – Podias. E podias fazer todas as indecências que quisesses.

(TE: 139-140)

O prazer com que a personagem feminina reage às réplicas de seu interlocutor, imediatamente após apertar-lhe uma das mãos “com ferocidade, como a querer esmagá-las entre as suas” (ibidem: 139), sabedora de que, com aquele membro, o indivíduo já matara outro homem, tal prazer, enfim, remete ao desejo de flagelação manifestado pelo eu lírico da colossal ode publicada no segundo número de *Orpheu*:

Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações

E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!

[...]

Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares,

Sobre conveses, ao som de vagas,

Que me rasgueis, mateis, firais!

(OC ADC: 85; ADC: 117)

Ah, os piratas! os piratas!

[...]

Obrigai-me a ajoelhar diante de vós!

Humilhai-me e batei-me!

Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa!

(OC ADC: 92; ADC: 123)

N'*A cadela*, presenciamos um diálogo entre homem e mulher no qual a dinâmica da sedução envolve selvageria e animalidade. Evocado no título do texto, o último atributo, segundo parecem sugerir as primeiras réplicas trocadas entre os dois, faria referência ao apelido pelo qual seria conhecida a personagem feminina:

ELE – Que espécie de mulher é a senhora?
ELA – Eu sou todas as mulheres.
ELE – ... *chamaram-lhe nomes*.
ELA – Que nomes, diga que nomes...
ELE – Quaisquer... Isso vinha na ocasião...

(TE: 139; grifo meu)

A aspiração de se converter em animal, cuja ferocidade, na “Ode marítima”, assume contornos metafóricos – “Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos,/ Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, nas quilhas,/ [...] Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!” (OC ADC: 88; ADC: 120) –, soa mais literal na peça de 1915:

ELA – E aqueles cães grandes, muito ferozes, que quando se agarram não largam nem que a gente os mate... Dizem que não largam nem que a gente os mate. Eu dava tudo por ter dentes como esses cães.
ELE – Para quê?
ELA – Deve ser tão bom poder... || *Cerra os olhos, alonga o pescoço e cerra exageradamente os dentes, arreganhando-os..., abanando a cabeça com um gesto feroz e carregado, diz, devagar: || Morder... morder...*

(TE: 140-141)

Para além de afinidades temáticas, o tratamento que se confere ao sonho em ambos os textos é o que torna profícuo o confronto entre *A cadela* e a “Ode marítima”. Se, em *Inércia*, o universo onírico configurava refúgio escapista, a peça que Pessoa concebeu na sequência abre a possibilidade de se criar, por meio da imaginação, um mundo à parte, no qual a existência seria mais pulsante do que na vida cotidiana. A mesma alternativa se oferece ao eu lírico da mencionada ode, se bem que, nela, o jogo entre experiência imaginada e experiência empírica alcance efeitos ausentes do drama estático ora em foco. Logo, cabe contrastarmos os dois textos sob tal ponto de vista – salvaguardada, naturalmente, a enorme diferença de estatuto entre os dois textos, na medida em que o primeiro se restringe a esboço de um drama, ao passo que o segundo constitui não apenas um dos mais impressionantes poemas do autor, mas também um daqueles em que mais radicalmente se explora o problema da indistinção entre o que o que se experimenta na pele e o que se vive na imaginação.

No instante em que “cerra exageradamente os dentes” e simula os movimentos de um animal agressivo, quando se atinge o ápice do misto de lascívia e brutalidade que o discurso da personagem feminina d’*A cadela* compõe, aquela figura surpreende seu interlocutor ao desmontar semelhante pose e denunciá-la como produto de uma ficção:

O quê? Tu julgavas que eu queria ir contigo? Não reparaste que, enquanto contavas a tua vida, eu tinha os olhos fechados? Eu o que queria era gozar toda essa vida só a sonhá-la agora... Eu ir contigo? E tu bateres-me a valer, e correr sangue verdadeiro pela minha cara abaixo? Seria bom que assim pudesse ser... mas não pode ser...

(ibidem: 141)

A partir desta fala, parcialmente citada acima, se processa uma quebra de expectativa que renova nosso interesse pelo diálogo, pois percebemos que aquilo que tomávamos por real – o desejo da moça em concretizar suas fantasias mais íntimas – não passava de um sonho. Na verdade, ela se satisfaz apenas em imaginar as atrocidades, não carecendo de sofrê-las na prática. Modificam-se, assim, os rumos do drama e imediatamente se apaga a perspectiva de que os eventos ali desenrolados pudessem comportar algum dos arroubos de violência ambicionados pela personagem feminina, na medida em que para ela basta a experiência imaginada: “Pra que havia eu de ir contigo? Agora já fomos pelas estradas. Já dormimos no chão. Já me bateste, já me fizeste escorrer sangue. Já não preciso de ti” (ibidem: 141). E se imaginar algo equivale a vivenciá-lo, por que abdicar do sonho em favor da vida? Para aquela mulher, é incontestável a superioridade do primeiro elemento em relação ao segundo: “A vida nunca faz as cousas certas”, ela assegura ao seu interlocutor, antes de mais à frente arrematar: “No meu sonho eu sonho só o que quero. [...] A vida engana-se sempre. Por isso, vês tu, prefiro sonhar...” (ibidem: 142).

Deste modo, anunciam-se, ainda quando de forma ainda muito incipiente, tópicos insistentemente explorados por Pessoa ao longo de sua obra: qual é o estatuto da realidade? Que consistência possuem as coisas do dito mundo real em comparação com aquelas provenientes da matéria dos sonhos? Não corresponderá tal mundo a uma ilusão? Podem-se encontrar respostas para tais questionamentos em diferentes etapas do percurso pessoano. Na nota a seguir, por exemplo, possivelmente redigida após 1932 (cf. LDD JP: 474) e destinada ao *Livro do desassossego*, lemos: “O mundo exterior existe como um ator num palco: está lá mas é outra coisa” (LDD RZ: 348). Já em um poema atribuível a Álvaro de Campos, composto por volta de 1916, é flagrante a concepção do real como uma espécie de devaneio coletivo: “E toda a realidade é um excesso, uma violência,/ Uma alucinação extraordinariamente nítida/ Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,/ O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas/ Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos” (OC ADC: 164; ADC: 225). N’*A morte do príncipe*, por fim, em grande parte gerida entre 1914 e 1915, o delirante protagonista sugere que a realidade cognoscente não está à altura da sonhada: “Só o que nunca se

tornou real é que existe realmente...” (TE: 97; TDE: 83).

Conforme reafirmado no início deste subcapítulo, o desnudamento da natureza imaginária do mundo exterior caracteriza uma estratégia recorrente no drama estático pessoano. De fato, a percepção da vida como sonho, que nos induz ao questionamento a respeito do que se passa em cena – real ou ilusão? –, está insinuada em mais de um texto dramático do autor, a começar por *O marinheiro*, no qual a trama onírica não se faz presente apenas na temática, mas também na estrutura da obra. *A cadela*, por sua vez, ainda não joga de forma plenamente satisfatória com o arranjo do sonho. Isso porque a quebra de expectativa suscitada pela revelação de que a personagem feminina não ambiciona o cumprimento de seus impulsos selvagens, embora ressignifique os instantes iniciais da peça, não chega a provocar abalos mais profundos na organização desta (o oposto do que ocorre na “Ode marítima”, em que os excessos experimentados pelo eu lírico reverberam na própria superfície textual – onomatopeias que tomam o lugar de palavras e ampliação gráfica da fonte –, bem como repercutem no ritmo global do poema, cujo andamento acompanha as variações de estado do sujeito poético).

N^a *cadela*, mesmo que se verifique o questionamento das atitudes propaladas por uma das figuras, não se instala a incerteza acerca da própria existência material delas, de acordo com o que sucede no único drama estático finalizado por Pessoa. Fora da esfera dramática propriamente dita, porém, é na “Ode marítima”, com a qual a peça aqui comentada compartilha algumas semelhanças (mais no nível temático do que formal, enfatize-se), que poderemos observar o jogo entre sonho e realidade ser proposto com maior sofisticação.

A exemplo das veladoras d’*O marinheiro*, o eu lírico da “Ode” se caracteriza pela inércia física em contraste com intensa movimentação psíquica.³ No início do texto, o encontramos assistindo, solitário, ao despertar da vida marítima em um cais deserto. A partir da visão real de uma embarcação, ainda muito distante, a entrar no rio, aquele sujeito compõe a chegada de um pacote imaginário: “Na minha imaginação ele está já perto e é visível/ Em toda a extensão das linhas das suas vigias,/ E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele” (OC ADC: 77; ADC: 110). Desse modo, a paisagem desenhada em seu íntimo progressivamente avança sobre a contemplação do ambiente externo, até que, evocados os elementos do mar, a palavra cria o sonho que suplantar a realidade:

³ O parentesco entre os dois textos já foi explorado com mais vagar por K. David JACKSON (2010: 51-53), para quem a peça publicada em *Orpheu 1* antecipa certos temas e procedimentos do poema estampado no número seguinte da revista, o que o levou a conceber aquele drama estático como “uma ode marítima sem o mar, entrevisto a partir da janela estreita de um quarto num castelo”.

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!
Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,
Caí por mim dentro em montão, em monte,
Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!

(OC ADC: 78; ADC: 111)

Tomado pelo “delírio das cousas marítimas” (OC ADC: 80; ADC: 112) e passando a escutar a “voz inédita e implícita de todas as cousas do mar” (OC ADC: 80; ADC: 113), o eu lírico experimenta a intersecção entre sonho e realidade: “Meus olhos conscientes dilatam-se” (OC ADC: 81; ADC: 113). Ao sonhar acordado, passa a repelir a “estreiteza da [sua] vida cheia de ânsias” (OC ADC: 82; ADC: 114), resumida à existência acanhada de engenheiro que estudou fora de seu país natal, pálida, insípida e mesmo imaterial diante daquela que pouco a pouco cresce dentro de si: “Ó clamoroso chamamento/ [...] Que ainda tem força para me fazer odiar esta vida/ Que passo entre a impenetrabilidade física e psíquica/ Da gente real com que vivo!” (OC ADC: 81; ADC: 113-114).

Durante esse processo, em que o mundo imaginário se sobrepõe ao empírico, o sujeito poético chega a se perceber fundido com os seres sonhados: “Perco-me todo de mim, já não vos pertença, sou vós” (OC ADC: 90; ADC: 121). Transcorridos cerca de dois terços do poema, porém, no auge do êxtase, a ilusão se rompe e o sonho volta a ceder espaço para a realidade circundante: “Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos” (OC ADC: 95; ADC: 125). Nas cerca de dez páginas restantes, o frenesi e o desvario, que predominavam até então, são substituídos por um tom mais comedido e sereno. Mas ao contrário do que poderíamos esperar, o eu lírico, conquanto se esforce para “chamar outra vez ante os [seus] olhos [...] / A fúria da pirataria [...]” (OC ADC: 98; ADC: 128), não lamenta o fato de sua imaginação recusar-se a acompanhá-lo: “E abro de repente os olhos, que não tinha fechado./ Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!/ Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!” (OC ADC: 100; ADC: 130).

O que ocorre na parcela final do poema, portanto, é que a realidade sonhada transforma o olhar do sujeito lírico a respeito do mundo no qual se encontra: antes insossa e entediante, por se afastar do horizonte aventureiro das navegações do passado – “Vão rareando – ai de mim! – os navios de vela nos mares!/ E eu, que amo a civilização moderna [...] / Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira” (OC ADC: 79; ADC: 112) –, a realidade circundante agora se lhe

afigura cheia de vida:

Já não me importa o pacote que entrava. Ainda está longe.
Só o que está perto agora me lava a alma.
A minha imaginação higiênica, forte, prática,
Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis

(OC ADC: 100; ADC: 130)

Maravilhosa vida marítima moderna,
Toda limpeza, máquinas e saúde!
[...]
Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida
Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
Que a era das máquinas veio trazer para as almas.

(OC ADC: 101; ADC: 131)

Venham-me dizer que não há poesia no comércio, nos escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a,
[...]

(OC ADC: 103; ADC: 132)

O sonho, em síntese, restitui o eu lírico à vida. Entende-se, pois, no que diz respeito à relação entre essas duas instâncias, o que distingue a “Ode marítima” d’*A cadela*: se, em ambos os textos, a matéria sonhada apresenta vantagens em comparação com o mundo empírico, a experiência onírica, no poema atribuído a Álvaro de Campos, não conforma um simples refúgio, no qual a vida se revela mais entusiasmante do que no dia a dia, assim como sucede com a personagem feminina da mencionada peça. Semelhante percepção, na “Ode”, constitui apenas uma etapa da relação que o sujeito constrói com a realidade que o cerca. A princípio, ao mirar o cais deserto, ele transparece apatia, mas, à medida que evoca imagens e figuras relativas à vida no mar, o espaço de sonho adquire densidade bastante palpável, inclusive atuando sobre o corpo do enunciador (além do fato de desde o início ele sentir tremer “toda a carne e toda a pele”, os urros e berros dos piratas, por exemplo, uma vez conjurados pelo eu lírico, se atualizam na própria voz deste. Em certo sentido, pois, é também a *qualidade performática* da evocação o que confere entusiasmo àquele ser).⁴ Interrompida sua

⁴ A dimensão cênica dos dramas estáticos de Pessoa será discutida no último capítulo deste trabalho. Por ora, cabe apenas assinalar que, a rigor, o eu lírico da “Ode marítima” não fala *sobre* um sonho (o que implica distanciamento); antes, ele o concretiza *pela* e, sobretudo, *na* linguagem. Dito de outro modo, trata-se de permitir, por intermédio da voz do engenheiro Álvaro de Campos, que seja a própria

aventura interior, o sujeito amarga o fim desta experiência e, a seguir, constata existir poesia também na vida cotidiana, que passa a comovê-lo tanto ou mais do que, anteriormente, os frutos de sua imaginação. Desse modo, após concluir sua travessia utópica, ele regressa transformado aos domínios do real.⁵

Apesar de elas serem formalmente bastante distintas da descomunal “Ode marítima”, tanto em *Inércia* quanto n’*A cadela*, enfim, o universo onírico constitui alternativa ao mundo material, cujas limitações ficam evidentes diante das infinitas possibilidades oferecidas pela imaginação. Este é um pressentimento que também se faz notar em outras peças do conjunto estático, como no *Diálogo do jardim do palácio*, em que, a certa altura, uma das figuras em cena faz lembrar a máxima “sentir tudo de todas as maneiras”, imortalizada pelo Campos sensacionista:

2 – Agora viverás toda a vida... Só quem sonha vive toda a vida, porque vive a vida de todos, e a vida de todas as maneiras... Abdicar da vida é a única maneira de tê-la. [...] Antes o sonho do que a vida... Sonha! Não ter lugar, nem porto, não ter família nem amores... Pertencer a tudo, e amar tudo...

(TE: 69-70)

Em sua dimensão mais bem-acabada, porém, o sonho pessoano não é escapista. Conforme ilustra a “Ode marítima”, a experiência onírica, em certas obras de Pessoa, mesmo que a princípio pareça alijada da vivência cotidiana, transparecendo superioridade em relação a esta, não aliena o sujeito, que, a partir do imaginário, aprofunda seus vínculos com o mundo concreto, pois passa a percebê-lo para além das aparências. Nesse sentido, pode-se dizer que o sonho se converte em ferramenta para uma apreensão mais completa da vida, dimensão essa que é explorada mais detidamente no próximo texto sobre o qual nos debruçaremos.

matéria sonhada a falar – daí o entusiasmo do sujeito, que não apenas discorre sobre a vertigem do sonho, como também a experimenta em toda sua potência. Ao *falar o sonho* (e não a propósito dele), o locutor da “Ode” torna lícito que a apreciemos enquanto realização performática, na medida em que, neste poema, “dizer é fazer”, para retomar conhecida proposta de Austin. O fato de o texto tornar presente não a mera narração de um sonho, mas sim a experiência concreta de uma voz que o corporifica, pode elucidar também o interesse que diferentes artistas ligados ao teatro vêm manifestando por esta obra. Pode-se mencionar, assim, o espetáculo encenado e interpretado por João Grosso em 1987, no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, bem como aquele que, em 2014, cumpriu temporada no Teatro São Luiz, igualmente sediado na capital portuguesa, com atuação de Diogo Infante, música de João Gil e direção de Natália Luiza. Não se pode deixar de fazer referência, por fim, à radical encenação do poema que Claude Régy, em 2009, concebeu para o Festival de Avignon, já referida no capítulo I e que tornará a ser mencionada no capítulo V.

⁵ A transformação por que passa o eu lírico do poema já foi analisada por Leland R. GUYER (1981).

2.4. A doença dos sonhos n'*A morte do príncipe*

A maior parte dos dramas estáticos inacabados que Pessoa legou à posteridade se compõe por reduzidos fragmentos textuais, os quais pouco nos revelam acerca da arquitetura dramática eventualmente planejada pelo autor para cada um deles. Uma exceção é *A morte do príncipe*, cujo *corpus* atualmente conhecido reúne dezoito excertos de extensão variada – para efeito de comparação, *A cadela* e *Inércia* congregam apenas dois e quatro extratos, respectivamente –, sendo que o mais longo deles⁶ equivale a um microcosmo do texto por concluir e permite que vislumbremos aspectos de sua possível estrutura global. Além disso, se o analisarmos em conjunto com outros excertos da peça, poderemos constatar algum parentesco desta com a “Ode marítima”, no que diz respeito ao papel exercido pela experiência onírica. Por certo, tanto para o Príncipe quanto para o eu lírico daquele poema, o sonho se afigura, inicialmente, como refúgio e, depois, como instrumento de revelação, modificando a relação do sujeito com a realidade circundante. Começemos, assim, por observar tal excerto.

No início da cena compreendida no fragmento 19, o Príncipe, acompanhado por um interlocutor identificado apenas pela letra “X”, que nos parece ser um de seus criados mais íntimos, revela estar próximo da morte e pede para que este se sente à beira do leito no qual está deitado. Inicialmente, a interação entre essas duas personagens não é desencontrada, mas, conforme a cena avança, o jovem nobre pouco a pouco sucumbe à confusão mental, de modo que as réplicas enunciadas por seu interlocutor deixam de encontrar ressonância no protagonista.

O delírio começará a se fazer notar quando “X”, instado por seu senhor, relembra que, durante a infância deste, costumava contar-lhe “histórias de fadas”, provocando a seguinte reação do Príncipe: “Sim... Eram todas diferentes... Na minha terra toda a gente é igual...” (TE: 94; TDE: 79). Tendo vivido desde os primeiros anos alheio às “festas do palácio” e aos “grupos que segredavam” do seu silêncio (*ibidem*), o infante deixa claro que suas experiências de vida mais marcantes derivam não do assim chamado mundo real, mas da ficção. Tamanho é o impacto dessa impressão que, ao projetar um novo castelo, de onde, após a morte, possa afinal observar tranquilamente “a confusão pequenina do mundo” (*ibidem*), desejo que o servo lhe afirma ser talvez comum a

⁶ A edição levada a termo por Freitas e Ferrari apresenta catorze dramas estáticos e conforma 76 textos, numerados de forma contínua. O referido fragmento é o de número 19 (cf. TE: 93-97).

todos, o Príncipe assim complementa sua visão:

PRÍNCIPE – Quem são todos? Para mim todos são só um... Eu nunca conheci ninguém... Distinguia as pessoas como quem distingue pedras... Nunca me deram a impressão de serem reais, especialmente quando falavam... Diziam todos as mesmas cousas, todos tinham amores e ódios, alegrias e dores, ânsias e cansaços...

(TE: 94-95; TDE: 80)

Em tal questionamento da existência concreta das pessoas, ecoam determinadas passagens do *Livro do desassossego*, como aquela em que o narrador afirma haver “metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua” (LDD RZ: 174) ou aquela outra em que a voz narrativa assegura: “As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais” (ibidem: 373). A essa altura, se acentua no Príncipe a suspeita de que sua percepção, sobretudo a visual, se encontra em crise: primeiro, passa a estranhar os objetos à sua volta – janela, almofada, roupas – e não demora muito para que se dê conta de que não mais consegue distinguir inclusive a presença física de seu interlocutor. É em meio a semelhante desagregação da vista, entregue a “labirintos de não poder ver” (TE: 96; TDE: 82), que a personagem, parecendo atender aos clamores feitos pelo servo para que se acalme, enuncia a fala decisiva da cena que compõe o fragmento 19, parcialmente citada a seguir:

PRÍNCIPE – Vejo, vejo... Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... [...] || As cidades sonhadas é que eram reais... As nossas são apenas a visão trêmula e torta delas refletidas nas águas do meu olhar... [...] As princesas que eu sonhei é que existem... As da terra são apenas as bonecas com que as outras brincam [...]

(TE: 97; TDE: 83)

Com esta fala, chega ao fim o mais extenso dos fragmentos que constituem *A morte do príncipe*. Nela, ao questionarem a materialidade daquilo que se oferece à percepção e é apreendido como real, as reflexões do protagonista uma vez mais se aproximam do *Livro do desassossego*, em que o binômio sonho-realidade comparece com frequência. Se para aquela personagem dramática as figuras de sonho subitamente se revelam mais reais do que as da vida, ambas apresentam, para o narrador da outra obra, a mesma espessura: “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais. [...] As figuras dos sonhos não são para mim iguais às da vida. São paralelas. Cada vida – a dos sonhos e a do mundo – tem uma realidade igual e própria, mas diferente” (LDD RZ: 127). Em outros excertos do *Livro*, porém, os seres de ficção aparentam ser mais consistentes do que os de carne e osso aos olhos de quem narra:

Uma das minhas preocupações constantes é o compreender como é que outra gente existe [...] Ninguém, suponho, admite verdadeiramente a existência real de outra pessoa. [...] Os outros não são para nós mais que paisagem, e, quase sempre, paisagem invisível de rua conhecida. || Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escritas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reais, que são dessa inutilidade metafísica chamada carne e osso.
(ibidem: 299-300)

N'A *morte do príncipe*, portanto, delineia-se uma situação familiar à anteriormente descrita em *Inércia* e *A cadela*. Para as personagens centrais destes dramas, a vida cotidiana se encontra num patamar inferior àquela proporcionada pelo imaginário. O que distancia a primeira peça das outras duas e a aproxima do percurso empreendido pelo eu lírico da "Ode marítima" é a mudança, em determinada altura, de semelhante percepção: apenas sugerida na fala que encerra o fragmento 19, em que o tom angustiado dá lugar a um mais sereno, tal transformação fica mais evidente em outros excertos da peça. Na verdade, ao observarmos os demais trechos que a compõem, podemos entrever a ampliação do arco dramático desenhado na cena que acompanhávamos até aqui.

À beira da morte, o Príncipe delira e pressente se afastar cada vez mais da vida. Desse modo, mergulha nos sonhos, que outrora já lhe serviam de refúgio. Por que buscar se prender a este mundo, se a existência é mais pulsante na realidade que constrói dentro de si mesmo? "Nasci para os sonhos me embalarem", ele declara, e "é talvez porque chega a hora de eles me deixarem, que eu tenho de morrer inevitavelmente. Para que havia eu de viver?..." (TE: 92). Aos olhos de seu interlocutor, no entanto, tais ideias são apenas passageiras, pois resultam da enfermidade que acomete o infante:

X – As cousas que vedes, senhor, são as que todos veem da janela da sua adolescência... Saireis, tornado homem, para com uma mão colheres realmente as flores do jardim e os frutos do pomar... E passará a doença dos vossos sonhos como uma brisa através de uma alameda...

(ibidem: 91)

Em um fragmento distinto daquele do qual proveio a fala acima, os apelos do criado, que não alteram a visão de seu amo a respeito da experiência onírica, assumem explícitas feições de advertência quanto aos prejuízos inerentes a ela: "Mas se as alegrias dos sonhos são grandes, grandes são também, senhor, as angústias dos sonhos. As piores derrotas são as derrotas que se temem. Aquelas que acontecem aos batalhões reais doem menos completamente" (ibidem: 92). Ao contestar tais palavras, o Príncipe

observa que as derrotas sofridas pelos exércitos que imaginou se deram apenas no interior de si mesmo e que, por isso, apresentam a vantagem de somente ele as ter chorado. Assim, retruca: “E quem foi o vencedor senão eu também?” (ibidem).

A intuição de que a realidade sonhada não deve nada à experiência material (isso quando a primeira não é percebida como superior à segunda) ainda comparece em outros trechos da peça: “Qual foi aquela batalha em que eu ia na frente dos meus cavaleiros”, questiona o nobre ao servo. No momento em que este lhe assegura que aquela batalha não aconteceu, pelo fato de nunca ter entrado em combate, o Príncipe insiste: “Então por que me recordo tão bem disso?” (TE: 99; TDE: 84-85). Tal pressentimento foi retomado por Pessoa em diversos textos até o fim da vida, sendo possível, inclusive, vincular um dos últimos poemas que compôs às observações feitas pelo criado, segundo o qual os sonhos se resumem a doença e as derrotas sofridas pelos exércitos reais doem menos do que as imaginadas:

Há doenças piores que as doenças,
Há dores que não doem, nem na alma,
Mas que são dolorosas mais que as outras.
Há angústias sonhadas mais reais
Que as que a vida nos traz, há sensações
Sentidas só com imaginá-las
Que são mais nossas do que a própria vida.
Há tanta cousa que, sem existir,
Existe, existe demoradamente,
E demoradamente é nossa e nós...
[...]
Dá-me mais vinho, porque a vida é nada.

(FP III: 457-458)

O arremate do poema não deixa dúvidas: uma vez que a realidade oferecida pelo sonho é mais palpável do que aquela propiciada pela vida concreta, o eu lírico prefere intensificar o estado de embriaguez alcoólica que o distancia do mundo material. Embora essa atitude possa ser associada a um desejo de evasão similar ao já referido na seção anterior, tal opção expressa algo além disso: o sujeito, mesmo ébrio (ou *porque* ébrio, assim como num poema célebre de Baudelaire),⁷ manifesta lucidez. Da mesma forma, à medida que o delírio se acentua, o Príncipe da peça ora em foco exprime maior clarividência a respeito das coisas que o cercam:

PRÍNCIPE – Sinto uma névoa... uma névoa muito leve... é uma névoa muito leve que embalou tudo... Não sei dizer-te que espécie de névoa é... Não cai nas cousas nem passa

⁷ Cf. “Embriaguem-se”, in BAUDELAIRE, 1995: 112.

por elas... Vem-lhes de dentro... É um fumo do meu olhar que lhes sai dos contornos... É um bafo! E já não sou o mesmo... Qualquer cousa em mim acompanha a mudança remota das cousas... Sinto que vou adormecer de outra maneira... O fim...

(TE: 92-93)

Um pouco à maneira do que também já havia sucedido com o eu lírico da “Ode marítima”, se opera uma transformação no Príncipe quando este se encontra no auge do desvario (mesmo que, é preciso reconhecer, sejam desvarios de intensidade e natureza completamente diferentes). Aquilo que o servo qualificou como doença dos sonhos é precisamente o que provoca o instante de epifania do amo, que, sucumbindo à alucinação, afinal percebe que viver já é sonhar: “Agora ouço-te: és uma figura num sonho...”, diz ele ao criado, “Amo-te com compaixão, porque te julgas real... A tua alma e o teu corpo são uma só névoa; mal sabes tu o que eles te encobrem...” (TE: 100; TDE: 86). Para além de constituir refúgio da vida terrena, a experiência onírica revela ao infante o quanto há de ilusório na conformação da realidade sensível: “Vede... sou uma roseira branca na minha realidade de alma.... [...] És cego realmente, e só apreendes o meu perfume irreal sob a fúria real da visão...” (TE: 102).

Essa constatação, já insinuada em outro excerto – “O corpo da minha vida real é uma roseira branca no Além” (TE: 101; TDE: 83), ali declara o protagonista –, encaminha um possível desfecho projetado para a peça. “Sou uma roseira de rosas brancas... Sou enfim real! Existo... existo...” (TE: 102), prossegue ele em mais um fragmento, antes de atingir o êxtase que se presume ser o seu derradeiro na fala a seguir, pertencente a um trecho distinto dos dois anteriormente referidos neste parágrafo:

PRÍNCIPE – As cousas sonhadas só têm o lado de cá... Não se lhes pode ver o outro lado... [...] || Vede! Vede! (*adivinha-se que a sua forma se deve estar erguendo no leito, existindo... numa voz estridente, nova, pavorosa*): Raia o Sol! Raia o Sol! || *Cai pelo ar, misteriosamente, um cheiro triste a rosas brancas. || Morre. || A alma escurece por completo. O silêncio é absoluto... || O ar perfuma-se misteriosamente de rosas brancas.*

(TE: 103)

É plausível conceber tal sequência como equivalente ao arremate do drama não apenas em vista da morte do personagem central, mas também por conta de sua semelhança com o desenlace d’*O marinheiro*. Naquela peça, as veladoras, que intuía não passar de sonhos que desapareceriam com o raiar do dia, “*quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras*” (TE: 47; TDE: 73) tão logo amanhece. Assim como em outros excertos d’*A morte do príncipe* já se projetava a conclusão – “Ah que antemanhã esse raiar! Vai raiar!” (TE: 91) e “Vai raiar a aurora...” (TE: 99; TDE: 87) são

os dois momentos em que o protagonista antecipa o fim do texto –, também na obra publicada em *Orpheu* se verificam, do princípio ao fim, várias referências à alvorada que se aproxima e, com ela, o adormecer dos sonhos: “Breve raiará o dia e arrependermos-emos... Com a luz os sonhos adormecem...” (TE: 34; TDE: 54); “Vede, começa a ir ser dia.. Vede: vai haver o dia real... Paremos...” (TE: 42-43; TDE: 67); “É dia já... Vai acabar tudo...” (TE: 47; TDE: 73).

Ao indicar que o aroma de rosas brancas enigmaticamente toma conta do ambiente, o potencial fecho d’*A morte do príncipe* aponta para a concretização cênica daquilo que aparentava ser não mais do que produto da desordem mental do protagonista: a fisionomia humana do infante apenas lhe recobria a verdadeira forma, correspondente à de uma roseira.

Como se sabe, a abertura para realidades alternativas àquelas que se nos oferecem aos sentidos imediatos constituía um dos princípios básicos da estética simbolista, que, no âmbito teatral, apostava no poder de sugestão proporcionado por efeitos de luz e pela emissão de olores em cena. Se, por um lado, a expressão “*A alma escurece por completo*” não indica claramente a concretização do primeiro efeito, o teor literário desta, por outro lado, acaba por associá-la à mencionada corrente, cuja vertente dramática valorizava, com frequência, menos a encenação do que o texto.

A rubrica que, em determinada altura, Pessoa concebeu como possível encerramento para *A morte do príncipe* apresenta ainda um elemento que, se não contraria a estética simbolista, tampouco a ela se restringe. De fato, o Simbolismo se interessava pelo vago e pela sugestão, o que está de acordo com a observação “*adivinha-se que a sua forma se deve estar erguendo no leito, existindo*”. No entanto, a intrusão de tal componente sugestivo naquela indicação cênica – que, em teoria, deve ser marcada pela objetividade – abre espaço para que o indeterminado se infiltre na própria estrutura do drama. Esse é um caminho que não chegou a ser explorado na primeira fase de composição do texto, entre c. 1914-1915, mas que pode ter sido considerado por volta de 1932, quando o autor retomou a escrita da peça, conforme se nota no trecho a seguir:

PRÍNCIPE – [...] Por que não seremos nós – homens, deuses, e mundo – sonhos que alguém sonha, pensamentos que alguém pensa, postos fora sempre do que existe? E por que não será esse alguém que sonha ou pensa alguém que nem sonha nem pensa, súdito ele mesmo do abismo e da ficção? Por que não será tudo outra-cousa, e cousa nenhuma, e o que não é a única cousa que existe?

(TE: 103; TDE: 76)

A fala do infante explicita o problema central d'*A morte do príncipe* e igualmente d'*O marinheiro* e de *Salomé*: a suspeita não apenas de que a vida é sonho, mas também de que as mais diferentes instâncias e seres que ela engloba talvez não passem de “sonhos que alguém sonha”. Nas últimas duas peças, segundo veremos a seguir, tal percepção se concretiza de forma simultânea no conteúdo e na forma do texto, o que equivale a dizer que, nelas, o dramaturgo assume a tarefa de jogar com o modelo dos sonhos, em vez de somente os tematizar.

2.5. Sonho e vertigem n'*O marinheiro* e em *Salomé*

Nos dramas comentados anteriormente – *As cousas*, *Inércia*, *A cadela* e *A morte do príncipe* –, a dimensão onírica esteve presente mais como mote do que como elemento constitutivo da engrenagem dramática. Em razão disso, pode-se afirmar que, nessas quatro peças, as personagens *falam sobre* a experiência do sonho, mas não a *experimentam de fato* (algo que, até aqui, só vimos suceder na “Ode marítima”, aliás um dos textos mais imbuídos de carga teatral no conjunto da obra de Pessoa, conquanto se trate de um poema lírico). Já é tempo, pois, de nos determos sobre os dramas estáticos pessoanos que efetivamente se compõem da mesma matéria de que os sonhos são feitos.

A fábula d'*O marinheiro* é bem conhecida: num quarto de formato circular, dentro de um castelo antigo, três donzelas passam a noite velando o cadáver de uma quarta. Enquanto isso, sentadas diante da única janela presente naquele cômodo, estreita e a partir da qual se pode enxergar uma reduzida parcela de mar, elas se entretêm contando reminiscências do passado, sobretudo da infância. No entanto, logo fica claro que o trio não fala apenas para passar o tempo: as veladoras se esforçam para ocupar o espaço com palavras por suspeitarem que, do contrário, o silêncio pode ganhar corpo – e isso não em sentido metafórico, pois as personagens ali intuem a presença de uma quinta pessoa, invisível (daí, então, a importância da narração, pela Segunda veladora, do sonho tido por ela à beira-mar, a propósito do marinheiro que dá título à peça). Em vez de lhes transmitir tranquilidade, o relato desperta nelas um inquietante questionamento: e se, a exemplo do marujo náufrago, elas não se restringissem a seres de ficção? Ou pior: e se a única coisa verdadeiramente real naquele quarto fosse o navegante daquela narrativa? Não seria tudo o mais – inclusive as três donzelas – apenas um sonho dele? Com o raiar do dia, anunciado pelo canto de um galo, elas se

calam e a peça chega ao fim – mas não a perplexidade que, ao longo dela, se instalou no leitor.

Em artigo consagrado ao texto, Caio GAGLIARDI (2011: 98) o qualifica como “um dos dramas mais misteriosos jamais escritos em língua portuguesa”, sendo este o motivo pelo qual faz a seguinte ponderação: “qualquer comentário que se pretenda à altura da natureza particular dessa peça deve, ao invés de assoprar para longe sua atmosfera nevoenta, meramente encarada como disfarce para um enigma, preservá-la para que ela possa ser realmente *lida*” (ibidem; grifo do autor). Considerado sob o viés proposto nesta seção, tal procedimento crítico concorre para a perpetuação da ambiência de sonho que está no cerne tanto da temática quanto da estrutura d’*O marinheiro*. Aceitá-la, portanto, representa condição indispensável para que se compreendam os elementos que o constituem.

Desde seus primeiros lances, o diálogo, nessa peça, obedece a um princípio de negação. Na realidade, as veladoras se comprazem em se contradizer mutuamente:

PRIMEIRA VELADORA – Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA – Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA – Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA – Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA – Não, não falemos disso.

(TE: 31-32; TDE: 51-52)

Ao apontar para a falsidade daquilo que elas podem vir a contar a respeito do passado (a evocação da infância, por certo, se fará muito presente no discurso delas), a Primeira veladora não deixa de evidenciar o caráter falível da linguagem: as palavras jamais coincidem com aquilo a que elas fazem referência. Se bem que seja possível partirmos de tal pressuposto para abordarmos o drama – defendida por Nietzsche no final do século XIX, a impossibilidade de se apreender o real por meio da linguagem se transformou, no decorrer do século XX, em tópico recorrente na cultura ocidental, inclusive com implicações para os estudos literários, conforme atestam, entre outros, aqueles praticados por De Man –, não é este o foco da leitura proposta neste momento, a qual procura prestar atenção à maneira como se organiza o encadeamento do diálogo n’*O marinheiro*. Dito de outro modo, em vez de se mirar a suspeição do próprio sistema linguístico, como forma de lidar com o desconforto produzido pela “atmosfera nevoenta” do texto, trata-se de ter em conta sua tessitura dramática, para que ele seja lido especificamente como uma peça teatral – na realidade, uma *peça de sonho*.

A dubiedade preside a condução do diálogo nesse drama. Conforme visto há pouco, é a Primeira veladora, a princípio, quem insiste para que elas se entretendam contando contos umas às outras, possibilidade vetada pela Segunda. A alternativa é retomada por aquela personagem pouco adiante e, mais uma vez, recusada por esta última. Na sequência, contudo, parte agora da Segunda veladora a mesma proposta, prontamente refutada pela Primeira, em consequência de pretensa decisão antes tomada por elas:

PRIMEIRA – Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA – Não, não falemos nisso.

(TE: 31-32; TDE: 52)

PRIMEIRA – Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

SEGUNDA – Não, não dizíamos.

(TE: 33; TDE: 53)

SEGUNDA – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... [...] Mas o passado – por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA – Decidimos não o fazer...

(TE: 33-34; TDE: 54)

Ora, na medida em que a rejeição da hipótese de elas narrarem casos umas às outras não foi fruto de uma decisão coletiva, tendo previamente partido apenas da Segunda, a inversão promovida pela Primeira produz alguma inquietação no leitor já nos momentos iniciais do texto. Conforme este se desenvolve, fica cada vez mais nítido ser a instauração da dúvida um dos pilares do drama, que se alimenta da incerteza em diferentes níveis. Assim, é frequente que a hesitação se manifeste no discurso das veladoras, como na seguinte fala da Primeira: “Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está...” (TE: 37; TDE: 59). E quando se faz presente no centro da troca dialógica, a indeterminação cresce em intensidade:

SEGUNDA – [...] Um dia [...] vi ao longe [...] a passagem vaga de uma vela... [...] E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

PRIMEIRA – Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

SEGUNDA – Não, minha irmã; esse que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

PRIMEIRA – Por que é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena...

(TE: 38; TDE: 60-61)

Um procedimento de negação similar a esse se repete perto do desfecho da peça, no instante imediatamente anterior àquele em que a Segunda veladora questionará a presença de uma “quinta pessoa” entre elas:

SEGUNDA – [...] Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...

PRIMEIRA E TERCEIRA – Quem foi?

SEGUNDA – Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir...

(TE: 46-47; TDE: 72-73)

Semelhantes componentes de indeterminação, cuja soma nos mantém constantemente em dúvida quanto ao que ocorre ou não em cena, também se fazem perceber n’*A morte do príncipe*. Ali, a certa altura, o infante em estado de agonia pergunta a seu criado por onde vai andando e este lhe responde que ele não anda; na sequência, o primeiro afirma que “Vai raiar a aurora...” e o segundo replica: “Anoitece, meu senhor, anoitece...” (TE: 99; TDE: 86-87). A diferença é que, se nesta peça pode-se atribuir a tensão sonho/fato ao delírio do protagonista, não há ponto de apoio aparentemente tão seguro n’*O marinheiro*, cujas personagens não padecem da “doença dos sonhos” que acometia o Príncipe.

Com efeito, as veladoras não correspondem, no plano representativo, a seres entregues ao desvario – caso do Príncipe –, mas tão somente a um trio de donzelas que, diante do cadáver de outra jovem moça, começam a questionar o que significa existir, indagação levada ao limite após o relato do sonho envolvendo o marinheiro. Ainda assim, faz-se necessário levar em conta um dado a mais: se Pessoa, n’*A morte do príncipe*, chegou a considerar a elaboração de um modelo mimético alternativo ao convencional – e o projetado desfecho o confirma, ao prever que o aroma de rosas brancas, tomando conta do ambiente, demonstrasse terem fundamento os questionamentos lançados pelo protagonista, os quais problematizavam a apreensão do real através dos sentidos humanos a ponto de considerá-lo ilusório –, tal opção estética não apresenta o mesmo alcance daquela processada n’*O marinheiro*. E isso porque este “drama estático em quadro” incorpora a dimensão do jogo, à qual as veladoras não parecem alheias. Dentre os elementos que o constituem, é este, aliás, um dos que mais o

particularizam em relação ao modelo simbolista, cuja transgressão, timidamente ensaiada n’*A morte do príncipe*, não chegou a ser consumada por esta.

Num dos trechos citados há pouco, a Primeira veladora diz ter visto “pela janela um navio ao longe”, mas sua próxima intervenção coloca em dúvida o enunciado anterior, retificando-o: “Eu não vi navio nenhum pela janela... *Desejava* ver um [...]” (grifo meu). A operação não é muito distinta daquela levada a termo pela Segunda mais adiante, no outro trecho referido acima, quando esta convida suas companheiras a escutarem algo e não demora a declarar não ter ouvido nada: “Quis *fingir* que ouvia [...]” (grifo meu). A diferença é que, no segundo caso, se assume explicitamente o *fingimento* da conduta preliminar, fingimento ao qual também a Terceira alude a certa altura, em referência à donzela que elas velam: “Aquele que *finge* estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também...” (TE: 43; TDE: 68; grifo meu).

Enunciada com naturalidade, a declaração da Terceira veladora é inquietante: o que significa *fingir*, naquele contexto? Coloca-se em causa a própria presença do cadáver diante delas (uma ilusão)? Questiona-se a condição da quarta donzela como verdadeiramente morta?⁸ Ou, quem sabe, aquela personagem, ao caracterizar a defunta como fictícia, não aponte indiretamente o dedo para si mesma, denunciando-se como alguém que ali se faz presente no contexto de uma *representação*? O seguimento do diálogo é favorável a esta possibilidade:

SEGUNDA – Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

PRIMEIRA – Não sei. Não sei como se é da vida...

(TE: 43-44; TDE: 68)

A despeito de se poderem direcionar tais questionamentos ao próprio estatuto do real, corroborando a primeira possibilidade levantada no parágrafo acima, não se trata de uma ocorrência isolada. De fato, são muitos os momentos em que as veladoras nos transmitem a impressão de saberem jogar umas com as outras à maneira de *performers*, perfurando o terreno mimético, relativo à condição delas enquanto três donzelas presentes ao velório de uma quarta. Para além disso, elas parecem pressentir que, tal como intérpretes em uma representação teatral, estão condenadas a repetir determinada cena todas as noites. Assim, quando a Primeira veladora afirma que elas deviam “já ter

⁸ “Falai mais baixo.”, adverte a Primeira veladora, “Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...” (TE: 43; TDE: 68).

acabado de falar” e que o “dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer cousa... Tarda tudo...” (TE: 45; TDE: 70), não parecemos estar diante de uma antecipação do arremate, apenas. O que se sugere é a consciência, por aquela personagem, de reprisar eventos já vivenciados por ela anteriormente – daí, então, o fato de estranhar a demora para o nascer do sol, a partir do qual alguém despertaria e, com isso, as três silenciariam. De certa forma, portanto, não obstante possam pontualmente se perguntar como se encerrará aquela madrugada,⁹ há vários indícios de que aquelas figuras *já sabem* o que vai acontecer porque *já passaram* por tudo aquilo antes: “Por que é que já não reparamos que é dia?...”, indaga também a Segunda veladora (TE: 46; TDE: 70); “É dia já... Vai acabar tudo...”, declara a Terceira, na iminência de um desfecho que ela parece *já reconhecer* (TE: 47; TDE: 73).

Relida a peça sob tal ponto de vista, passamos a ressignificar algumas das numerosas referências ao raiar do dia que se aproxima e, com ele, a perspectiva de que elas devem se calar:

SEGUNDA – [...] Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?
PRIMEIRA – [...] Quando virá o dia?..
TERCEIRA – Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre,
sempre...
(TE: 33; TDE: 54)

PRIMEIRA – [...] Breve raiará o dia e arreponder-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem...
(TE: 34; TDE: 54)

PRIMEIRA – Breve será dia... Guardemos silêncio...
(TE: 37; TDE: 59)

SEGUNDA – [...] Vede, começa a ir ser dia... Vede: vai haver o dia real... Paremos...
(TE: 42-43; TDE: 67)

TERCEIRA –[...] É dia já... Vai acabar tudo...
(TE: 47; TDE: 73)

⁹ Veja-se a seguinte fala: “SEGUNDA – [...] Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?... ” (TE: 43; TDE: 67).

“Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo...” (TE: 44; TDE: 68). Com essa fala, a Segunda veladora não apenas põe em primeiro plano a indistinção entre sonho e realidade, como também nos conserva em dúvida quanto à natureza do que se passa ou não naquele quarto, que pode mesmo nem existir – “Se nada existisse, minhas irmãs?...”, interroga a Primeira, “Se tudo fosse, qualquer modo, absolutamente cousa nenhuma?... (TE: 44; TDE: 69). Além do mais, cabe pontuar que, embora a narrativa a propósito do marujo náufrago seja a detonadora do embaralhamento daquelas duas instâncias, já a didascália que abre o texto apresenta elementos que permitem borrar os contornos que as separam, conforme visto no fim do capítulo anterior, ao se discutir a natureza ambígua das rubricas. Deste modo, n’*O marinheiro*, a incerteza contamina não apenas os diálogos como também as indicações cênicas, introduzindo-se na própria estrutura do drama.

Exceto pelo discurso didascálico, algo parecido decorre em *Salomé*, outro drama estático cujo núcleo se constitui de uma narrativa e aquele que, dentre os demais editados por Freitas e Ferrari, exhibe um modelo de ação dramática mais próximo ao daquele publicado em *Orpheu*. Nele, o sonho da protagonista – isto é, a narrativa que edifica junto a suas servas – exerce função similar àquela do sonho a propósito do marujo náufrago, quando a personagem sonhada ganha concretude através da fala. Em ambos os casos, trata-se de ilustrar que a imaginação não foge do real; antes, é ela que efetivamente o cria:

SALOMÉ – [...] Quero que sonhemos juntas. Se uns vivem juntos, por que não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida?

A1 – Mas como, senhora, sonharemos juntas? [...]

SALOMÉ – Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. Irei contando alto essa história, e vós ouvireis e sonhá-la-eis comigo. [...] Se a sonharmos bem, e for bela, e por isso a sonharmos bem, será mais que um sonho: nalgum lugar, nalgum momento, ela terá de ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois. [...] Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque são narradas. Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. O que é do que foi é que verdadeiramente hoje foi antes.

(TE: 178; TDE: 103-105)

Uma vez que as criadas – identificadas apenas pela inicial “A”, que tanto pode marcar o grau de indeterminação daquelas vozes quanto significar uma analogia às palavras “ama” ou “aia” (sendo esta última empregada em uma rubrica; cf. TE: 183; TDE: 110) – aceitam esta espécie de pacto proposto por Salomé, a princesa põe-se a

sonhar, o que equivale a contar sua história e, no contexto daquele drama, a instituir o real:

SALOMÉ (*depois de uma breve pausa*) – Suponde que... Não, supor é perder... Não, não é assim que se sonha... Esperai, que quero ver... (*outra pausa*) Havia, no deserto para além do deserto, entre a parte dos desertos que é rochedos, e onde a solidão é mais dura do que nas areias e a alma mais triste que ao pé das palmeiras, um homem que queria um deus [...] Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. É um nome de entre os hebreus, mas não há felizmente profeta ou rabino dentre eles que ainda usasse dele. Esse homem clamava nos desertos a vinda do deus que queria, e clamava-a porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando. E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino.

(TE: 179; TDE: 105-106)

O trecho é sugestivo em vista da forma com que apresenta o poder divino da linguagem: a partir do sonho (concebido pela palavra), origina-se a realidade e mesmo o que a transcende; por meio da fala, cria-se um homem que, por sua vez, cria um deus. O mesmo princípio guiou o Deus da tradição bíblica, de acordo com o que se lê nos versículos iniciais do Evangelho segundo São João: “[1] No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [2] Ele estava no princípio com Deus. [3] Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA SAGRADA, 1995: 1036). Percebe-se uma referência a tal premissa no sonho de Salomé, na medida em que ele estabelece que um homem é responsável pela criação de um deus mediante o recurso à palavra.

A essa altura, porém, já sabemos estar diante da história de João Batista, que, segundo a narrativa do *Novo Testamento*, conheceu a morte pela mão de um carrasco a pedido de Salomé,¹⁰ a qual toma a cabeça do santo em uma salva de ouro, influenciada por Herodias, esposa do tetrarca Herodes Antipas, padrasto da moça. Sabedores de que aquele sujeito – a quem se deu, de forma supostamente arbitrária, o nome “João” – corresponde à figura do profeta responsável pelo batismo de Jesus Cristo e cuja existência independe, por hipótese, do sonho conduzido pela princesa, continuamos a ser enredados pelo discurso desta personagem:

SALOMÉ – Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. [...] Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e

¹⁰ Não nomeada no Evangelho de São Mateus (14: 6-12), tampouco no de São Marcos (6: 19-29), é o historiador romano Flávio Josefo, no ano 94 d.C., quem primeiro identifica a figura por Salomé, em *Antiguidades Judaicas* (XVIII, 7, 2). Para uma análise mais detalhada da evolução das referências histórico-literárias da personagem-mito, cf. BRAGA (2017).

outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar.

(TE: 180; TDE: 106)

A fala de Salomé – mas não o seu sonho, conforme logo se verá – é interrompida pela indicação de um grito ao longe, que uma das servas informa ter sido decorrente de um bandido morto a mando do tetrarca. A filha de Herodias, então, solicita que tragam à sua presença a cabeça do defunto e, ao tê-la diante de si, interroga ao guarda, identificado apenas pela letra X:

SALOMÉ – De quem é essa cabeça?

X – De um bandido que matava nas aldeias.

SALOMÉ – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses.

(TE: 180; TDE: 106-107)

Diante da recusa do guarda em aceitar que o morto, afinal um bandido – mas que sabemos se tratar de João Batista –, tenha seu estatuto modificado para o de um “santo que criasse deuses”, Salomé, ainda imersa em seu impulso imaginativo, pede que lhe aproximem a salva de ouro com a cabeça do morto e passa a descrever o que enxerga:

SALOMÉ – [...] Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca pode ser de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas – podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa muito pouco, porque estamos criando a história. Afasta um pouco mais a cabeça. [...] Leva-a mais para longe. Estou cansada. Sonhei demais.

(TE: 180; TDE: 107)

Na altura em que se encerra o sonho da princesa, algumas possibilidades se apresentam. Se entrarmos no jogo proposto pelo drama, vemos um ser real (Salomé) que cria um ser fictício (João) que na verdade é real (o santo morto a mando de Herodes). Se, por outro lado, procurarmos nos distanciar dos eventos cênicos, teremos um ser fictício (Salomé), nascido de um mito que pode ou não ter inspiração histórica, o qual cria outro ser fictício (João) que corresponde a um terceiro ser fictício (o santo morto a mando de Herodes). Não importa qual a perspectiva que escolhamos para nos aproximar do que se passa na peça, o resultado parece o mesmo: uma ficção, criando outra ficção, termina por apagá-la, na iminência de apagar também a si mesma. Nesse sentido, ecoa, aqui, o seguinte verso de uma das odes de Ricardo Reis: “Somos contos contando contos, nada” (OC RR: 169; RR: 131).

Da mesma forma, o verso atribuído a Reis permite irradiar luz sobre *O marinheiro*: em conformidade com o que vimos anteriormente, também as veladoras

podem ser concebidas como contos que contam contos, nada; isto é: sonhos que sonham outros sonhos e que desaparecem com o raiar do dia.

Vê-se, então, que assim como o marinheiro, náufrago, Caeiro no poema VIII de “O guardador de rebanhos” e Campos, no cais da “Ode marítima”, Salomé se insere perfeitamente nessa trama onírica da obra pessoana, que, em suas várias manifestações, refere-se com frequência ao mito da fundação – ainda presente, como se sabe, na derradeira *Mensagem* de Pessoa, da qual um dos poemas mais célebres, “Ulisses”, define, em um par de versos, esta figura como aquele que “Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou” (M JP: 51; M FCM: 23), espécie de resposta longínqua ao questionamento “Que temos nós com o que foi?”, lançado pela enteada de Herodes em seu sonho.

Em *Salomé*, também se faz presente a dinâmica de inversões que já identificamos n’*O marinheiro*, pontuando a indistinção entre sonho e realidade. Ali, quando o guarda reafirma à princesa que o homem cuja cabeça está numa salva de ouro fora um bandido que matava nas aldeias e não um santo que criava deuses, ela, indignada, ordena que o capitão da guarda mate o homem que insiste em desmenti-la. Ao aparecer o tetrarca Herodes, em seguida à execução, assistimos ao cenário se inverter: agora é a infanta quem afirma ter sido o homem um bandido que matava nas aldeias.

HERODES – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malícia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi me fosse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

SALOMÉ – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

HERODES – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a criar deuses pelos desertos. Mandeí-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

SALOMÉ – Porque foi que a pedi? Porque foi que a pedi? Não sei. Não sei. Que foi isso que disseste, senhor, que me tira a alma toda do coração. Não digais que me disseste a verdade porque isso é demais para o meu sonho. Ah, que talvez o sonho não crie mas veja, e não faça senão o que adivinha. Aquela cabeça era de um santo que andava nos desertos?

HERODES – Que vinho de luar te embebedou, que falas com os mortos entre os vivos? Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros [...]

(TE: 181-182; TDE: 108)

A inversão se perpetua pouco adiante, quando o tetrarca interroga sua enteada a respeito do motivo que a levou a ordenar a execução do guarda pelo capitão:

HERODES – Por que foi que o mandaste matar?

SALOMÉ – Não sei. Não sei nada. Sucede qualquer coisa de tão terrível que não sei como falar. Mandeí-o matar porque ele disse que aquela cabeça era de um santo que criava deuses nos desertos.

HERODES – Mas era de um santo que criava deuses nos desertos.

SALOMÉ – Não era: era de um bandido que matava nas aldeias.

(TE: 182-183; TDE: 110)

A seguir, sozinha em cena, a protagonista enuncia, pouco antes de executar sua famosa dança: “Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que nos desertos havia um santo que chamava por um deus novo [...]” (TE: 183; TDE: 110). Invertem-se, deste modo, também as premissas do mito bíblico: no drama projetado por Pessoa, não é a princesa, tampouco sua mãe, quem ordena a morte de João Batista, senão que o próprio tetrarca Herodes Antipas. Da mesma forma, a dança de Salomé deixa de provocar o desejo de seu padrasto e, conseqüentemente, a morte do santo, estabelecendo-se como produto de uma morte já consumada. O desenlace, portanto, reforça o pressentimento de que não é a vida o que cria a ficção, mas sim o contrário.

Nas duas peças aqui focalizadas, a introdução de uma narrativa no seio da estrutura dramática tinha por efeito a superposição de sonhos, embaralhando-se a tal ponto as esferas do imaginário e do real que já não podemos afirmar com segurança a qual deles pertence o sonho da Segunda veladora (e, no âmbito deste, o do marinheiro náufrago) ou o sonho de Salomé (e, dentro deste, o clamor do profeta João). Esse procedimento acarreta conseqüências para a leitura: se as personagens experimentam de fato a vertigem do onírico, efeito similar é retransmitido ao leitor. Eis o traço que aproxima tais dramas de peças modernas que também jogaram com a questão do sonho, distinguindo-os de textos dramáticos que não a incorporaram à sua própria estrutura.

2.6. A realidade do sonho em Hauptmann e Pirandello

No itinerário traçado até aqui, prestamos atenção à recorrência, em alguns dramas estáticos pessoanos, da questão do sonho. Assim, vimos em que medida o elemento onírico está presente naqueles textos, ora se restringindo à temática ou à premissa, ora se consumando formalmente no tecido dramaturgico, com reverberações na engrenagem textual. Agora, nos momentos finais do percurso, cumpre-nos ampliar o horizonte da reflexão, ao situarmos o problema das *peças de sonho*, familiar a Pessoa, em um contexto mais abrangente.

A exemplo do sucedido no subcapítulo anterior, dedicado à tradição do *theatrum mentis*, as ponderações aqui propostas devem seu impulso inicial à obra ensaística de

Jean-Pierre Sarrazac, que, em um de seus livros,¹¹ se empenhou em traçar a genealogia de uma forma dramática à qual deu o nome de “jogo de sonho”, sob inspiração de uma das peças mais famosas de Strindberg, que teria inaugurado a modalidade. De fato, o título original desta obra, *Ett drömspel* – com frequência traduzido, em diferentes idiomas, como *O sonho* ou *Uma peça de sonho* –, pode ser literalmente assimilado como *Um jogo de sonho*.¹² Outras línguas menos distantes do sueco, a exemplo do alemão e do inglês (também pertencentes ao ramo germânico do indo-europeu), captam com mais precisão o caráter polissêmico do vocábulo *spel*, qualidade recuperada com menos facilidade em idiomas latinos, como o francês e o português. Assim, tanto *Ein Traumspiel* quanto *A dream play*, por envolverem termos que se vinculam a verbos multivalentes (*spielen* e *to play*), conseguem abranger, de forma simultânea, duas acepções fundamentais da palavra-base: uma relativa à noção de peça ou espetáculo teatral e a outra concernente à esfera lúdica.

Tais distinções nos conduzem ao cerne das questões suscitadas tanto por Strindberg, ao propor um novo gênero teatral, quanto por Sarrazac, em cuja conceituação o princípio do jogo desempenha um papel importante. Aqui, ao se optar pela solução *Uma peça de sonho* em vez de *Um jogo de sonho* – escolha que também é decisiva para a qualificação da forma dramática introduzida pelo autor sueco –, buscou-se preservar o componente que, em português, remete de imediato ao âmbito do teatro.¹³

Aquilo que Sarrazac nomeia *jogo de sonho* – correspondente ao que se refere, neste subcapítulo, como *peça de sonho* – poderia ter encontrado sua primeira manifestação programática n’*A ascensão de Joaquina* (1893), “poema de sonho” (ou “sonho dramático”, na tradução de Paulo Quintela para “*Traumdichtung*”)¹⁴ escrito por

¹¹ Cf. SARRAZAC (2004a). Quatro de seus nove capítulos integram coletânea organizada e traduzida por Fátima Saadi (cf. SARRAZAC, 2013a).

¹² Cf. nota do organizador em STRINDBERG (1986a: 577). Também Antonin ARTAUD (1961: 38), ao encenar a peça durante o período em que esteve à frente do Teatro Alfred Jarry, recorreu a solução parecida: a montagem apresentada no Théâtre de l’Avenue em 2 e 9 de junho de 1928 se intitulou *O sonho ou Jogo de sonhos* [*Le Songe ou Jeu de rêves*].

¹³ Raquel Imanishi Rodrigues, que traduz o título como *Uma peça onírica*, assim justifica sua escolha: “Embora não cubra os vários sentidos [do vocábulo alemão *Spiel*], o termo “peça” sugere aqui parte de sua ambiguidade, já que, para além da significação de “obra” ou “representação teatral”, é empregado para indicar o engano ou o logro premeditado (como na expressão “pregar uma peça”), ou ainda as pedras de um jogo de tabuleiro” (cf. SZONDI, 2011: 47).

¹⁴ O título original do texto é *Hanneles Himmelfahrt – Traumdichtung in zwei Akten*. Cf. HAUPTMANN (1967). Embora, em alemão, a palavra *Dichtung* corresponda a “poesia”, e não a “poema” (*Gedichte*), o segundo termo parece ser mais adequado para se dar conta, em português, do gênero ao qual alude o subtítulo da peça, também ecoando a noção de “poema dramático”, recorrente na estética simbolista de fins do XIX. De resto, o próprio tradutor português chega a fazer referência à peça como “poema de sonho” (cf. “Prefácio”, in *ibidem*: 30).

Hauptmann e que o estudioso francês se abstém de comentar mais detidamente, por julgar que “se trata, ali, de uma das múltiplas incursões da dramaturgia finissecular em direção ao onírico, e de modo nenhum, ainda, de uma estrutura dramática globalmente identificável” com a da forma que ele se propõe a descrever em seu livro (SARRAZAC, 2004a: 57; idem, 2013a: 97). Além disso, o crítico observa que, à diferença de *Rumo a Damasco* e *Uma peça de sonho*, obras que “deliberadamente embaralham as fronteiras do sonho e da realidade”, o texto escrito pelo dramaturgo alemão “separava os dois níveis de forma um tanto clara” (SARRAZAC, 2004a: 58; idem, 2013a: 97).

Embora ateste a pertinência do juízo de Sarrazac em relação a ela, a leitura da peça de Hauptmann é produtiva para se pensar a forma dramática aqui focalizada – mesmo porque o próprio ensaísta, no início de sua reflexão, dispõe o texto ao lado de outros que “desenvolvem a mesma problemática formal” (SARRAZAC, 2004a: 24).¹⁵ Dedicuemos, então, alguma atenção a este drama.

Mesmo que sonho e realidade não se confundam n’*A ascensão de Joanhina*, deve-se reconhecer que a peça propõe um entrelaçamento entre as duas instâncias, o que nos remete ao eixo central da proposição de uma “encruzilhada naturalista-simbolista” (SARRAZAC, 1999: 7), princípio que busca dar conta das mutações experimentadas pela forma dramática na virada do século XIX para o XX, marcada, por vezes, pela intersecção entre aquelas estéticas. De fato, é plausível a caracterização da peça como “simbolista sobre uma infraestrutura tipicamente naturalista” (SARRAZAC, 2004a: 58; idem, 2013a: 97). A ação é situada no quarto de um abrigo para mendigos e seus lances iniciais, protagonizados por indivíduos em situação de vulnerabilidade, não devem nada à atmosfera áspera e miserável de dramas socialmente empenhados que Hauptmann compôs de antemão, como *Antes do alvorecer* (1889) e *Os tecelões* (1892). Tal panorama começa a se modificar, de forma sutil e progressiva, a partir da entrada em cena de Joanhina, jovem com cerca de catorze anos que tentou o suicídio por afogamento em um poço artesiano semicongelado, foi resgatada por um lenhador e em seguida amparada pelo professor Gottwald, quem a trouxe para o albergue. A princípio, os delírios que a menina verbaliza, ainda em estado de choque, se norteiam apenas por elementos concretos da realidade que a cerca:

¹⁵ Os outros textos mencionados por Sarrazac são, conforme a ordem cronológica de escrita: *Uma peça de sonho* (1901), de August Strindberg; *Liliom* (1909), de Ferenc Molnár; *Sonho (mas talvez não)* (1929), de Luigi Pirandello; *As visões de Simone Marchard* (1942), de Bertolt Brecht; *Calderón* (1966), de Pier Paolo Pasolini; *Se o verão voltasse* (1969), de Arthur Adamov; *A terrível voz de Satã* (1994), de Gregory Motton.

JOANINHA (*a bater os dentes*): Tenho tanto medo! tanto medo!

GOTTWALD: Mas não tens que ter medo. Ninguém te faz mal.

JOANINHA: O meu pai, o meu pai...

GOTTWALD: Mas ele não está aqui.

JOANINHA: Tenho tanto medo que venha o meu pai.

GOTTWALD: Deixa, que não vem. Acredita.

[...]

JOANINHA (*estremecendo assustada*): Aí vem ele! Aí vem ele! (*Soerguida, olha espantada, de cabeça esticada para adiante, com expressão de medo extremo na carinha pálida, doente, atormentada, na direção do ruído*. [...]).

(HAUPTMANN, 1967: 56; 58)

Não demora, no entanto, para que componentes fantásticos passem a se insinuar nos desvarios vivenciados pela garota, que havia fugido de casa em razão dos maus-tratos que sofria da parte do pai alcóolatra, intensificados após a morte da mãe, ocorrida semanas antes:

DR. WACHLER (*dirigindo-se à cama, observando*): Parece que está a delirar?

JOANINHA: Milhões de estrelinhas. [...] Porque é que me puxas assim pelos ossos? Ai! Ai! que dor!

DR. WACHLER (*desaperta-lhe devagar a camisa em torno do pescoço*): Parece que tem o corpo cheio de vergões.

[...]

JOANINHA (*em tom obstinado*): Não quero! Não quero! Não vou para casa! Quero ir – para o poço – ter com a Fada da Neve. Largue-me – pai! Ui! que cheiro! Tornou a beber água-ardente.

(ibidem: 74)

Em artigo dedicado à peça, Jeanne Pailler, atenta ao cruzamento entre naturalismo e simbolismo neste texto, observa ser por meio da percepção sensorial que Joanhina apreende a presença do divino: primeiro, pela audição, ao relatar ter escutado debaixo d'água o chamado de uma voz que supõe ser a de “Nosso Senhor Jesus Cristo” (ibidem: 70); a seguir, pelo olfato, ao sentir no ar o “cheiro do lilás” (ibidem: 92), associado por ela à presença de anjos. Daí a pesquisadora concluir que, por fazer “do concreto um modo de acesso ao divino, Hauptmann não contradiz, portanto, uma estética descritiva e centrada sobre a representação material” (PAILLER, 2005; online), a exemplo daquela associada à corrente naturalista. Eis porque a estudiosa defende ser permanente, ali, “o equilíbrio entre o mundo do real cotidiano e o do maravilhoso que Joanhina sonha” (ibidem), na medida em que a maior parte das figuras que lhe aparece na imaginação tem os traços fisionômicos emprestados de pessoas do seu convívio.

Ocorre que, não obstante busque combinar o plano da realidade cotidiana com o da imaginação, o dramaturgo afinal delimita muito bem as fronteiras que separam um

do outro, conforme assinalou Sarrazac. Tal separação, inclusive, já se anunciava na listagem de *dramatis personae*, na qual primeiro são apresentadas as personagens que habitam o mundo empírico e, mais abaixo, aquelas que apenas aparecem a Joaquina em seus momentos de delírio (*Fiebertraum* ou “sonho febril”, em tradução literal; cf. HAUPTMANN, 1967: 41). Por esse motivo, quando no primeiro ato surge em cena o pedreiro Mattern, pai da garota, o leitor não tem dúvida de que se trata de uma figura de sonho, já prevenido pela informação que o autor lhe forneceu antes mesmo do início efetivo do drama. E até o espectador, no caso de uma montagem teatral, não teria dificuldade em discernir os dois planos: as rubricas informam que, no momento precedente à aparição, “Fica tudo quase completamente às escuras” (ibidem: 84), construindo-se, assim, um ambiente propício à acomodação do fantástico, de modo que a alucinação desaparece apenas quando retorna ao quarto a Irmã Marta, enfermeira diaconisa responsável pela menina, trazendo consigo a luz.

Progressivamente instituído no seio da realidade circundante ao longo do primeiro ato, o universo de sonho, que se projeta na cena por meio de visões interiores de Joaquina – não estamos muito distantes, aqui, de um dos princípios do *theatrum mentis* –, o universo de sonho, enfim, se torna predominante a partir do início do segundo ato, desaparecendo apenas no arremate, quando o mundo empírico volta a se impor e o médico, inclinado sobre a cama em que a doente agonizava, constata o óbito da pequena.

É interessante observar que, no decorrer da segunda metade da peça, a sobreposição de elementos fantásticos àqueles do cotidiano poderia nos induzir à confusão entre sonho e realidade, mas, em vista do que já se verificou anteriormente, tal dificuldade fica circunscrita à personagem principal, que em dado momento questiona a Diaconisa que lhe aparece em sonho acerca de sua identidade, pois aquela figura exibia as mesmas vestes da Irmã Marta:

JOANINHA (*tremendo de alegria infantil*): Queres saber, Irmã Marta, alegro-me com a morte... (*De repente com dúvidas da Irmã*): Tu és... não és?

DIACONISA: Sou.

JOANINHA: Tu és a Irmã Marta? Ai, não, não és. És a minha mãe, não és?

DIACONISA: Sou.

JOANINHA: És ambas as coisas?

DIACONISA: Os filhos do céu são iguais em Deus.

(ibidem: 112; 114)

Diferentemente do que ocorria com o trio de veladoras ou com Salomé, a vertigem experimentada por Joaquina não é retransmitida ao leitor. Na medida em que, nas peças de Pessoa, os elementos nebulosos se acumulavam e, no caso d'*O marinheiro*, a incerteza infectava até mesmo as rubricas, a indistinção entre sonho e realidade não permitia que firmássemos pontos de referência estáveis, pois a própria estrutura textual estava comprometida com semelhante mistura. Esse é um dado que particulariza tais dramas pessoanos inclusive diante de certas realizações do teatro de Shakespeare, amplamente dominado pelo tema do disfarce e da ilusão, ou daquele proposto por Calderón, no qual se lê o mundo como palco. De fato, ainda que, em peças como *A megera domada*, *A tempestade* ou *A vida é sonho*, os dois dramaturgos busquem tirar proveito do embaralhamento entre o dito mundo real e a esfera onírica, também nestes textos as duas instâncias se separam com suficiente clareza, de modo que o leitor, embora enredado por ilusões dentro de ilusões, jamais perde de vista o ponto inicial da sequência de desdobramentos (cf. PENTEADO, 2021).

Sob tal perspectiva, pode-se dizer que, por não incorporarem a mescla entre sonho e realidade à forma de condução dramática (ao menos não de modo efetivo, isto é, de maneira a implicar não apenas a temática como também a estrutura, tanto as personagens quanto o leitor), tampouco tais textos de Shakespeare e Calderón poderiam ser qualificados como autênticas peças de sonho, a exemplo de *Salomé* ou d'*O marinheiro*. Não se pode dizer o mesmo, porém, de um drama escrito no final dos anos 1920 por um contemporâneo ilustre de Pessoa, que, desde a primeira linha da rubrica inicial, nos situa em ambiente incerto: “*Um quarto, mas talvez não seja um quarto, talvez seja uma sala*” (PIRANDELLO, 1998: 39).

Ainda que não haja registro de que o autor português tenha travado contato com *Sonho (mas talvez não)*, é pouco provável que ele tenha permanecido de todo alheio à estreia mundial da peça, em Lisboa, evento que contou com a presença do italiano e que se deu no âmbito do V Congresso Internacional da Crítica, organizado por António Ferro em setembro de 1931.¹⁶ Se estivesse presente à apresentação, Pessoa possivelmente repararia – assim como reparou Maria José de Lancastre, conforme logo se verá – no parentesco desse drama em um ato com aquele em um quadro que publicou no primeiro número de *Orpheu*, pois, em ambos, o sonho se cruza com a realidade. É o caso, então, de observá-lo com mais vagar.

¹⁶ Cf. LANCASTRE (2015). Veja-se, ainda, a sucinta descrição do episódio feita em DIAS (2018: 107-110).

Na peça de Pirandello, a ação se estrutura em ato único, mas obedece a uma bipartição que faz lembrar os dois atos da *Joaninha* de Hauptmann, em que a princípio predominava o dito mundo real, cuja representação era carregada em tintas naturalistas, e em que, pouco a pouco, se insinuavam elementos mágicos, a ponto de estes prevalecerem durante quase todo o segundo ato. Por sua vez, no drama maquinado pelo dramaturgo siciliano, cerca de dois terços do texto são consagrados ao sonho que a Jovem senhora experimenta, atormentada pela possibilidade de que seu amante – plasmado na ameaçadora figura do Homem de fraque – descubra que ela não lhe tem sido fiel (a traição se faria denunciar pela presença, em um móvel de seu quarto, de um colar de pérolas que a moça, segundo suspeita seu algoz, teria recebido de um antigo namorado). Ao despertar de súbito, no preciso momento em que seu companheiro a estrangulava, a protagonista, ainda ofegante e desnorreada, recebe de seu criado um estojo decorado com uma fita de prata, dentro do qual está a joia com que sonhara. Já recomposta, recebe a visita do mesmo homem que momentos antes a acossava em pesadelo, agora transmutado em um indivíduo inofensivo e distraído, com quem ela tranquilamente toma chá, sem lhe demonstrar qualquer indício de inquietação interior.

A confluência entre os planos do vivido e do imaginado já havia sido explorada por Pirandello em outros escritos, a exemplo da novela “A realidade do sonho” (1914), na qual a esposa pudica descobre os prazeres da carne durante o sono, ao se conceber cedendo às investidas de um amigo do marido: “Pronto: ela o traíra em sonho, traíra, e não sentia remorso, não, mas raiva de si, por ter sido vencida; e rancor, rancor por ele, que em seis anos de casamento nunca soubera fazê-la sentir o que experimentara ali, em sonho, com um outro” (PIRANDELLO, 2008: 485). Ao fim da narrativa, após sofrer uma crise nervosa, a mulher relata ao cônjuge o devaneio da noite anterior:

E não o poupou de nenhum detalhe. O beijo dentro dos lábios... a carícia nos seios... Com a pérfida certeza de que ele, mesmo sentindo como ela que a traição era uma realidade e, como tal, irrevogável e irreparável, porque consumida e degustada até o fundo, não podia acusá-la de culpa. Seu corpo – ele o podia espancar, ferir, arrebentar –, mas seu corpo tinha sido de um outro, na inconsciência do sonho. Para o outro, não havia de fato a traição; mas a traição ocorrera e permanecia ali, ali, para ela, no seu corpo que gozara, uma realidade.

(ibidem: 487)

A diferença em relação ao que anos mais tarde se processa em *Sonho (mas talvez não)* é que, nesta peça, Pirandello dá um passo além, ao nos situar no interior do pesadelo da Jovem senhora (procedimento que também remete à tradição do *theatrum*

mentis, só que de forma ainda mais radical do que a *Joaninha* de Hauptmann, pois se confere concretude cênica não propriamente a um devaneio da protagonista, mas sim ao seu inconsciente). Não se trata mais de apenas constatar, como na novela referida acima, que o sonho tem efeitos sobre a realidade; o que de fato se sugere é a capacidade de o primeiro dar origem à segunda. Por esse ângulo, pode-se dizer que o colar de pérolas se desloca do sonho para a realidade:¹⁷ inicialmente circunscrito ao espaço onírico, no âmbito do qual é transportado da vitrine de uma joalheria para o console em forma de cofre pertencente à mulher que sonha, o objeto reaparece posteriormente, quando esta desperta, dentro do estojo decorado com fita prateada. À semelhança de Salomé, que imagina um profeta que criasse deuses e depois se espanta ao suspeitar que lhe deu vida através da palavra, sonhar com a joia é já criá-la (“Não se pode sonhar sem Deus saber”, diria a princesa da peça pessoana).

Deste modo, tanto Pessoa quanto Pirandello dão à luz obras nas quais o dito mundo real reproduz a dinâmica do universo evanescente: no pesadelo da Jovem senhora, o colar transita da vitrine da joalheria até o console no quarto, sendo que esse movimento é mais tarde replicado pela realidade empírica, quando o adorno se desloca para o estojo trazido pelo criado e dali, já pelas mãos da protagonista, para o pequeno móvel cuja forma lembra a de um cofre; Salomé, em seu sonho, imagina um profeta que, por sua vez, cria um deus, mas, no desfecho, ela intui que foi Deus, em última instância, o responsável pela concretização do santo (o mesmo deus com o qual sonhava o vate, inicialmente concebido como um produto da imaginação da princesa?); as três veladoras imaginam um marinheiro que, na esfera onírica, constrói para si uma realidade de sonho, mais palpável do que aquela que antes vivenciara a valer, e depois elas pressentem que talvez seja o marujo naufrago quem na verdade as sonha.

Se centrarmos nossa atenção exclusivamente no episódio do colar de pérolas, Pessoa parecerá levar vantagem em relação a Pirandello, pois a vertigem experimentada por Salomé e pelas veladoras as desorienta em maior grau do que a vivenciada pela Jovem senhora, que, no desenlace, consegue retomar o controle da situação. Está claro, porém, que o objetivo, aqui, não é demonstrar a superioridade de um ou de outro no que

¹⁷ Hipótese semelhante foi aventada por LANCASTRE (2015: 95-96): “[...] na peça de Pirandello, [...] foi o cérebro da protagonista que, trabalhando pacientemente como uma ostra que produz pérolas (com a cumplicidade de um joalheiro que as prendeu umas às outras) fabricou concretamente um colar”. A estudiosa propõe, ainda, que a elite cultural portuguesa, presente à estreia da peça no âmbito do Congresso, poderia ter intuído que o sonho fabrica a realidade (e não o contrário) por já estar familiarizada com a poética pessoana, fundada sobre princípios similares e da qual *O marinheiro* constituía, à época, a mais conhecida realização (ibidem).

concerne à vertigem proporcionada pela experiência onírica. Bem ao contrário, trata-se de expor os diferentes instrumentos por meio dos quais ambos tomam parte em uma mesma forma dramática – a das peças de sonho. Assim, nesse jogo em que imaginação e realidade se espelham *ad infinitum*, o dramaturgo italiano ainda recorre a outros mecanismos para confundir os dois planos, instituindo um território em que reinam a dúvida, o incerto e o instável – características igualmente marcantes em *Salomé* e n’*O marinheiro*. Um desses mecanismos diz respeito ao uso das rubricas, as quais já haviam sido manipuladas pelo autor português para provocar dubiedade; em *Sonho (mas talvez não)*, no entanto, elas programaticamente assumem o papel de indicações cênicas, ao preverem efeitos não apenas sobre o leitor como também sobre o espectador, conforme atestam os primeiros parágrafos da extensa didascália de abertura, que esmiúça os recursos teatrais a estarem presentes ao longo de toda a montagem e é parcialmente reproduzida a seguir:

Um quarto, mas talvez não seja um quarto, talvez seja uma sala. O que é certo é que uma senhora jovem está lá deitada numa cama, mas talvez não seja uma cama, mais parece um canapé ao qual se baixou o alto espaldar graças a um maquinismo qualquer. || De resto, a princípio, nada se distingue bem porque o quarto está apenas iluminado por uma luz irreal que emana do pequeno tapete verde cor de prado, em frente do canapé. Deve parecer que esta luz pode desaparecer de um momento para o outro ao mais leve movimento da jovem senhora adormecida. || De facto, esta luz é mesmo a luz de um sonho, tal como aquela sala é um quarto apenas no sonho da jovem senhora e uma cama aquele canapé. || Na parede do fundo há uma porta fechada. Na da direita, um grande espelho sobre uma pequena consola artisticamente trabalhada em forma de cofre dourado. Esta consola, por agora, não se vê; e mesmo o espelho mais parece uma janela. || A razão deste engano é simples: no espelho reflete-se a janela que está em frente dele, na parede esquerda; e naturalmente, para a jovem senhora que sonha, a janela é ali, onde o espelho a reflete. Esta janela de sonho será de facto aberta, mais tarde, pelo homem que há-de vir.

(PIRANDELLO, 1998: 39)

De modo mais explícito do que a rubrica inicial d’*O marinheiro*, a didascália acima apresenta diversos componentes que abrem espaço para o dúbio: o drama transcorre num quarto ou numa sala? A protagonista está deitada numa cama ou num canapé? Aqui, porém, a indeterminação é declaradamente regida pela cena: o segundo móvel remete ao primeiro “graças a um maquinismo qualquer”, que lhe permite baixar o espaldar, e a ilusão é reforçada pela presença de efeitos de luz, responsáveis pela produção de uma ambiência onírica. Segundo esclarece o dramaturgo, o espectador de fato se vê diante de um espaço cênico que comporta uma sala e um canapé, mas estes elementos, no âmbito do sonho experimentado pela mulher, correspondem a um quarto

e a uma cama, por força daquela “luz irreal”. Há, por fim, mais dois itens que remetem a outros objetos: o console em forma de cofre (ainda invisível para a plateia no início da peça) e o espelho que “mais parece uma janela”. Instaura-se, em relação ao segundo par, um jogo de reflexos que concretiza cenicamente a percepção visual da Jovem senhora, para quem a janela, na verdade disposta em frente ao espelho, parece se localizar onde este a reflete. A soma de todos esses elementos reforça no palco, portanto, a dinâmica de vacilação entre sonho e realidade, central para a peça de Pirandello.

Outro recurso que contribui para que se instaure uma atmosfera de incerteza é a indicação, ainda na rubrica inicial, de que o Homem de fraque, em determinados momentos, se conservará inerte perante a Jovem senhora. O estatismo, nesse caso, não se prende a um gênero teatral, a exemplo dos dramas estáticos projetados por Pessoa, mas visa à produção de um efeito particular de irrealidade:

A cena que vai seguir-se, mutável e toda ela como que dependendo da inconsciência de um sonho, será constantemente entremeada por pausas mais ou menos longas e também por certas paragens da representação durante as quais o homem de fraque deixará em suspenso não só o gesto mas todo e qualquer movimento expressivo tanto dos olhos como do rosto e de todo o corpo, permanecendo como um fantoche imóvel. Depois de cada uma destas paragens, tomará sempre, de repente, expressões muitas vezes em violento contraste com as anteriores, de acordo com o novo aspecto e estado de espírito que a jovem senhora lhe empresta, vagueando as recordações na volúbil inconstância do sonho.

(ibidem: 40-41)

Ao se alternarem momentos de completa imobilidade com outros de intenso movimento, reforça-se a aura ambígua que domina este drama, a ponto de, após o descer do pano, nos perguntarmos o que afinal se esconde por debaixo das aparências, em vista da drástica inversão de perspectiva que vimos operar-se diante dos nossos olhos: a presa se converte em caçadora e o caçador, em presa. Por certo, a jovem senhora, que, no pesadelo, se mostrava desorientada e acuada, reaparece absolutamente segura de si ao despertar e não hesita em esconder suas emoções quando se vê na necessidade de encarar o homem que até poucos instantes atrás a ameaçava:

Introduzido pelo criado de quarto, completamente diferente e sereno, entra o homem que, no sonho, estava de fraque. Veste agora um fato de passeio. Continuaremos a chamar-lhe Homem de Fraque.

[...]

O HOMEM DE FRAQUE *depois de ter beijado demoradamente a mão que lhe estendeu:*
Estou atrasado?

A JOVEM SENHORA *simulando a maior indiferença:* Não, não... (*Senta-se no canapé.*)
Estou com ar de quem esteve a dormir?

O HOMEM DE FRAQUE *depois de a ter observado*: Não, para dizer a verdade. (*Baixo*:)
Dormiste?
Senta-se.
A JOVEM SENHORA: Sim, aqui, um instante... [...]
O HOMEM DE FRAQUE: E sonhaste?
A JOVEM SENHORA *como acima*: Não, não... Foi só um instante.

(*ibidem*: 60-61)

Se os primeiros dois terços do drama constituem um sonho (“mas talvez não”, conforme adverte o título), qual será o estatuto da sequência derradeira, quando a mulher está acordada? Onde termina o sonho e onde começa a realidade? No fim das contas, embora vista trajes de passeio, as rubricas ainda se referem ao amante como Homem de fraque... Será mesmo um sujeito inofensivo? São perguntas para as quais não há resposta definitiva, pois o dramaturgo escolheu não simplesmente mimetizar a dinâmica da experiência onírica, mas sim introduzi-la no seio da estrutura dramática, jogando com ela. Eis a característica fundamental de uma peça de sonho.

2.7. Certos dramaturgos à procura de uma peça de sonho

Em uma carta endereçada a seus filhos, Strindberg salienta a particularidade de *Rumo a Damasco* – a primeira de suas autoproclamadas “peças de sonho” – em relação a trabalhos anteriores: “Como se trata de um novo gênero, fantástico e brilhante como *Pedro, o afortunado*, mas se desenrolando nos nossos dias e repousando inteiramente sobre a realidade, é possível que [...] o público a princípio se ache desorientado” (STRINDBERG, 1983: 570-571). Tratava-se, segundo sugeria o dramaturgo, de uma modalidade dramática inédita, resultante da mescla entre o drama naturalista, com o qual se identificam textos como *Senhorita Júlia* ou *Credores*, e a *féerie*, forma que permite a livre intrusão do sobrenatural e do maravilhoso na ficção teatral, características marcantes de uma peça como *A viagem de Pedro, o afortunado*.

Ao delinear os principais traços da forma dramática de que nos ocupamos neste subcapítulo, Jean-Pierre Sarrazac, contrariamente ao que aventava o autor sueco, evita falar em “um novo gênero”, uma vez que este conceito implica sempre algum grau de codificação, capaz de fornecer condições formais mínimas para a produção e articulação de realizações similares. Ainda que seja possível situar muitos textos teatrais em relação ao caminho aberto por *Rumo a Damasco* e depois pavimentado por *Uma peça de sonho* – esta última talvez inspirada pela *Joaninha* de Hauptmann –, a acentuada

heterogeneidade dos dramas filiáveis a essa tradição dificulta o acolhimento da abordagem genológica do fenômeno. No entanto, na mesma medida em que a enorme profusão de temas e procedimentos verificáveis no drama moderno e contemporâneo não impede a formulação de uma poética comum a tantos textos discrepantes – objetivo maior das pesquisas encabeçadas pelo professor e crítico francês –, a multiplicidade de meios através dos quais o sonho pode se infiltrar na estrutura da obra não configura impeditivo para o esboço de uma forma dramática partilhada por dramaturgos cujas obras são bastante diferentes umas em comparação com as outras – um dos quais, o Fernando Pessoa d’*O marinheiro* e de *Salomé*.

Na abertura do subcapítulo anterior, vimos que o “drama estático em quadro” publicado em *Orpheu* responde a um princípio de inovação, associado ao efervescente contexto das vanguardas europeias. Considerado sob a perspectiva das peças de sonho, pressentida por Hauptmann e plenamente formalizada por Strindberg, tal impulso renovador tem seu alcance ampliado. Um dramaturgo que não segue os passos do sueco e que não mira explicitamente a experiência onírica, mas que, tanto quanto Pessoa, reage contra o ilusionismo naturalista e se propõe a revigorar o modelo teatral então vigente foi o Guillaume Apollinaire d’*As mães de Tirésias*, peça cuja maior parte ele alega ter escrito em 1903 e que só foi levada para os palcos em 1917, tal como esclarece o prefácio do autor:

Chamei-lhe drama, que significa ação, para distinguir o que a separa [esta obra de juventude] dessas comédias de costumes, comédias leves, comédias dramáticas que há mais de meio século vêm alimentando o palco de obras – embora algumas excelentes – de segunda ordem, chamadas simplesmente peças. [...] E para tentar, não digo uma renovação do teatro, mas pelo menos um esforço pessoal, julguei ser necessário voltar à própria natureza, sem no entanto imitá-la à maneira dos fotógrafos.

(APOLLINAIRE, 1985: 17-18)

Apollinaire qualificou seu texto como um “drama surrealista”, vocábulo que poucos anos mais tarde seria apropriado por André Bréton em sentido diverso ao empregado pelo criador da expressão. No âmbito do prefácio em que figura, o termo designa um meio de alcançar o coração do real, sem se prender à forma imediata com que nossos sentidos apreendem as coisas do mundo. Trata-se já do que Sarrazac, em outro contexto, chamou de “uma estética do desvio, e não do reflexo” (SARRAZAC, 2004a: 13), que, longe de ignorar a realidade circundante, a aborda de modo indireto. Assim, a peça, situada na imaginária região de Zanzibar, redimensiona o problema dos baixos índices de natalidade na França de então – envolvida na Primeira Guerra

Mundial – a partir da inusitada trajetória de Teresa, que, cansada de suas obrigações enquanto mulher, abre mão da condição feminina: os seios revelam ser dois balões de brinquedo, voando para fora de seu corpo, e pelos lhe crescem no rosto, consumando-se sua conversão em indivíduo do sexo masculino. Rebatizada como Tirésias, a personagem alcança o posto de general e conclama as mulheres de seus país a abdicarem da maternidade, situação que teria levado o local ao colapso se não fosse a intervenção do marido daquela figura, que, sozinho e em um só dia, inexplicavelmente consegue dar à luz 40.049 crianças.

Apelando ao burlesco, ao extravagante e ao absurdo, *As mamas de Tirésias* não dissimula seu débito para com *Ubu rei* (1896), de Alfred Jarry, remissão garantida, entre outros elementos, pela representação do povo de Zanzibar por um único ator, a exemplo do que ocorria com o exército da Polônia naquela anárquica releitura de uma tragédia shakespeariana. Ambas as peças estiveram no horizonte de Jean Cocteau quando este compôs *Os recém-casados da torre Eiffel* (1921), bailado em que dois fonógrafos humanos narram uma série de situações inusitadas, que beiram o *nonsense* e se concretizam cenicamente tão logo são enunciadas pela dupla. Conforme defende o autor no prefácio à obra, na qual se combinam a *féerie*, a dança, a acrobacia, a pantomima, o drama, a sátira, a orquestra e a palavra, trata-se de, por meio do exagero, acentuar o “ridículo da vida”, buscando retratá-la de tal modo que a cena resulte “*mais verdadeira do que o verdadeiro*” (COCTEAU, 1948: 42; grifo do autor). Ainda que efetivada em termos completamente distintos daqueles levados a termo por Pessoa, semelhante proposta se assemelha à intuição de que a realidade fabricada pela ficção pode parecer, com frequência, mais vívida do que aquela experimentada empiricamente, problema desenvolvido n’*O marinheiro* e também recuperado em determinadas passagens do *Livro do desassossego*: “Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor” (LDD RZ: 65).¹⁸

André Bréton foi outro dramaturgo atuante na França daquele mesmo período cuja obra, à primeira vista, poderia suscitar diálogo com o drama estático pessoano, particularmente em vista da forma como se estruturam os diálogos de uma peça como *Por gentileza* (1920), escrita em colaboração com Philippe Soupault. Nela, as

¹⁸ Outro excerto do prefácio de Cocteau que pode nos remeter a Pessoa é aquele no qual afirma que “Uma peça de teatro deveria ser escrita, ornamentada, fantasiada, acompanhada de música, representada e dançada por um único homem” (ibidem: 48), ecoando a proposta pessoana de “um drama de uma só personagem” (TH: 269) – ou mesmo a conhecida sugestão de que a heteronímia consistiria num “drama em gente, em vez de em atos” (TH: 227), manifestações teatrais diversas concentradas no interior de um único indivíduo.

personagens frequentemente entoam suas falas sem que se atentem a possíveis ecos destas no interlocutor, de modo que, mesmo estando despertas, tem-se a sensação de que elas habitam um sonho. No entanto, o quarto ato do texto – os outros três não apresentam nenhum tipo de relação entre si, constituindo quadros autônomos – deixa claro que este drama é mais familiar à estética dadá do que à surrealista, ao pôr em cena espectadores que decidem deixar a sala durante o curso do espetáculo, indignados com a montagem à qual assistiam, desprovida de sentido lógico e da qual nada se podia compreender: “É vergonhoso”, zombeteia um deles antes do cair do pano (BRÉTON, 1988: 134). Realizações mais próximas da forma dramática aqui esboçada viriam a ser gestadas por dois dissidentes do movimento encabeçado pelo autor do *Manifesto surrealista*, Roger Vitrac e Antonin Artaud.

Em *Entrada livre* (1922), Vitrac constrói um drama no qual os sonhos de três personagens se desenrolam de forma sucessiva diante do espectador. Buscava, deste modo, transpor para o palco a dinâmica da experiência onírica, sem maior preocupação em integrá-la a um modelo dramático regido pelo desenvolvimento de uma ação una e coesa. Já em sua peça seguinte, *Os mistérios do amor* (1923), o autor não recorre ao subterfúgio de explicitar que, em cada quadro, uma das personagens está sonhando. Conforme esclarece Henri BÉHAR (1979: 310-311), em uma obra de referência a propósito do teatro de vanguarda praticado na França no início do século XX, trata-se, agora, de dar a conhecer o sonho por si mesmo, sem qualquer mediação, de tal modo que “cada pensamento se inscreve em atos e imediatamente toma forma em cena. Caem, imperceptivelmente, as barreiras entre a realidade e a ilusão, o estado de vigília e o de sonho, em proveito de um movimento livre do espírito”.

A peça *Os mistérios do amor* foi montada por Artaud, em 1927, no âmbito do Teatro Alfred Jarry. Embora o encenador afirmasse ter sido esta “a primeira vez [que] um *sonho real* foi realizado no teatro” (ARTAUD, 1961: 38; grifo do autor), a linguagem onírica almejada por ele não necessariamente se confunde, segundo sustenta Cassiano Sydow QUILICI (2004: 106), com o intuito de traduzir um sonho para o palco: “Artaud está interessado na ‘vida’ que emana dos sonhos, expressa diretamente em ‘imagens que se originam delas próprias’, impelidas por uma poderosa necessidade interior”. Um dos recursos para tanto seria o “efeito de ‘desencarnação’ da figura humana, tornando-a uma espécie de espectro” (ibidem), o que logo nos remete ao drama estático pessoano, no qual frequentemente não se dissimula a condição espectral das figuras que povoam a cena, em conformidade com o que já se explicitou no subcapítulo dedicado ao *theatrum*

mentis, na altura em que se discutiu o esvaziamento da personagem por Pessoa, Strindberg e Pirandello. Deduz-se, enfim, de várias passagens escritas pelo teatrólogo naquele período, a adesão à estratégia do desvio e do distanciamento, que Sarrazac considera estar no centro da forma das peças de sonho e que aqui se manifesta de forma mais fecunda do que na peça de Apollinaire:

Nós não pensamos que a vida seja representável em si mesma ou que valha a pena arriscar-se nessa direção.

(ARTAUD, 1961: 23)

O Teatro Jarry não atraiçoa a vida, não a canta, não a ilustra; ele aspira a lhe dar continuidade, a ser uma espécie de *operação mágica*, sujeita a todas as evoluções.

(ibidem: 28; grifo do autor)

[trata-se de uma peça] na qual se verá aquilo que pode vir a ser uma encenação que evita os artifícios para alcançar, por meio de objetos e signos diretos, uma realidade mais real do que a realidade.

(ibidem: 31)

A exemplo de outros dramaturgos evocados neste subcapítulo, Pessoa não se deixou seduzir pelas promessas da estética naturalista, que preconizava a recriação direta do real pela ficção, seja por intuir que os sentidos humanos, responsáveis pela apreensão deste, possam ser enganadores, seja por lhe parecer que o objeto recriado artisticamente pode parecer mais tangível do que o autêntico, o que, em última instância, poderia colocar em xeque o próprio estatuto do real. Do mesmo modo, a forma dramática aqui esboçada não corresponde ao que Sarrazac entende ser um “naturalismo de segundo grau” (SARRAZAC, 2004a: 19), na medida em que não se trata de mimetizar a experiência do sonho tal como ele se processa durante o sono. Em outras palavras, o que é essencial para a caracterização das peças de sonho consiste no fato de elas buscarem promover “distanciamentos em relação ao sonho, e de modo algum a pura e simples reprodução de sonhos” (ibidem: 80). Daí, então, o autor português, nos dramas estáticos em que a atmosfera onírica se infiltra nas entranhas da obra, extrapolando o âmbito temático, recorrer não à figuração de sonhos propriamente ditos, mas sim a narrativas: a Segunda veladora narra às outras um sonho tido à beira-mar, ao passo que o de Salomé equivale a uma história relatada por ela a suas criadas.

Ainda que o sonho seja explicitamente colocado em cena – é o caso do drama que Pirandello levou a Portugal –, o indispensável, para que uma peça de sonho se estabeleça como tal (sem que seja preciso recorrer à ideia de “um novo gênero”, tal

como apregoado por Strindberg), é que se plasme, na própria estrutura da obra, o “princípio de incerteza” (SARRAZAC, 2012a: 173; idem, 2017: 137) que rege a experiência onírica. Assim procedeu o dramaturgo italiano, ao nos manter em dúvida não apenas quanto ao que efetivamente se passa em cena, mas sobretudo em relação ao que pertence à esfera sonhada e ao que tange o nível da vivência empírica; assim procedeu Vitrac, quando abalou as fronteiras entre sono e vigília, sonho e realidade; assim procedeu Artaud, cujas encenações à frente do Teatro Alfred Jarry almejavam, por meio da recusa à figuração da realidade cotidiana tal como ela se nos dá imediatamente a conhecer, revelar uma vida mais verdadeira do que a própria vida (se bem que distorcida, na aparência); assim também procedeu Pier Paolo Pasolini, cujo *Calderón* (1966), que relê *A vida é sonho*, põe em cena uma Rosaura que, por quatro vezes sucessivas, se vê despertar de sonhos que aparentemente se prolongam na realidade experimentada por ela ao acordar, de modo que ora sua irmã se chama Estela, ora se chama Carmen e depois Agostina, ou então que ora nos situamos em um ambiente aristocrático, ora nos achamos num prostíbulo, num recinto pequeno-burguês e por fim num campo de extermínio nazista, sem que possamos nos decidir pela maior ou menor factibilidade de um ou de outro (“Se isso é um sonho, só serve, no entanto/ para tornar mais real a realidade”, declara uma das versões do Rei Basílio, ecoando máximas similares de Cocteau, Artaud e Pessoa; cf. PASOLINI, 2007: 34); assim igualmente procedeu Arthur Adamov em *Se o verão voltasse* (1969), que, servindo-se do mesmo princípio da *Entrada livre* de Vitrac, dele extrai outros efeitos ao desfilar, um após o outro, o sonho de quatro membros de um circuito de amigos e familiares, logo após cada um deles entrar em cena, deitar-se com a bochecha apoiada sobre a mão, levantar-se e finalmente pôr em marcha o ato que protagonizam, oferecendo ao espectador não apenas diferentes perspectivas de uma mesma história, mas sobretudo a impossibilidade de nelas discernir o que pertence estritamente ao âmbito da subjetividade e o que diz respeito à realidade factual, onde começa a lembrança e onde termina o devaneio (“A imaginação é inesgotável”, pressente uma das protagonistas; cf. ADAMOV, 1970: 32); e assim procedeu, finalmente, o Fernando Pessoa d’*O marinheiro* e de *Salomé*, dramas estáticos que transpõem para o núcleo da experiência teatral, assimilando-o até as últimas consequências, um dos temas mais recorrentes da obra do autor português, que já quase no fim da vida escreveu: “Não sei se é sonho, se realidade/ Se uma mistura de sonho e vida,/ Aquela terra de suavidade/ Que na ilha extrema do sul se olvida” (FP III: 166).

IV. A deteatrização em Portugal: perspectivas de renovação

1. O drama estático pessoano e o teatro finissecular (1894-1924)

1.1. Preliminares

No capítulo anterior, privilegiou-se a aproximação do drama estático pessoano a peças escritas por autores não lusófonos. Buscaram-se modos de lê-lo para além do Simbolismo de inspiração maeterlinckiana, com o qual nitidamente dialoga, mas que a ele não se limita. Na medida em que esta última perspectiva tem sido muito pouco explorada pela maioria de seus comentadores, nos detivemos anteriormente na obra dramaturgicamente de nomes como Ibsen e Strindberg, situados na virada do século XIX para o XX, bem como na de Pirandello, contemporâneo do escritor português. Em todos os casos, o trabalho analítico foi animado por um enfoque dialético. Isto é: atentou-se tanto ao que aproximava quanto ao que distanciava os dramas pessoanos dos de outros dramaturgos ocidentais.

É hora, porém, de dedicarmos maior atenção ao teatro produzido em Portugal. Seja porque este trabalho tem como *corpus* essencial a obra teatral de Fernando Pessoa, autor português, seja porque este dramaturgo foi a princípio lido, através da revista *Orpheu*, por portugueses, não convém ignorar a forma como seus dramas estáticos se relacionam com a tradição teatral portuguesa. Mesmo porque, se o autor d'*O marinheiro* tencionou não apenas chocar, tal como foi imediatamente interpretado, mas abalar determinadas convenções do gênero dramático, tais convenções também dizem respeito àquelas vigentes no país onde ele construiu sua carreira literária.

De início, faz-se necessário advertir que o presente capítulo não terá o objetivo de traçar qualquer espécie de panorama do teatro português, abordando de modo sistemático tanto aquele relativo ao período finissecular quanto o que diz respeito às primeiras décadas do século XX, época em que Pessoa atuou. Não se trata, aqui, de propor uma história do teatro dessa era de transição e nela contextualizar o drama estático pessoano, mas sim de situá-lo dialeticamente em relação a outras obras teatrais que então circulavam em Portugal. Isso posto, as próximas páginas serão norteadas pela

mesma perspectiva que orientou o capítulo precedente, por um lado evidenciando o que diferencia a obra dramática pessoana das dominantes do teatro português desde o fim do XIX e, por outro, salientando o que ela deve a essa mesma tradição.

Recorrendo a tal movimento de aproximação e distanciamento do drama estático pessoano de obras compostas por outros dramaturgos atuantes em Portugal, pretende-se demonstrar que certas características que tenderíamos a distinguir, no âmbito português, como quase que exclusivas de Pessoa – sendo o estatismo apenas a mais manifesta delas – estão igualmente presentes na prática teatral de outros autores. Dito de outro modo, o percurso a ser empreendido ao longo das páginas subsequentes constatará que o “drama estático em um quadro” publicado em *Orpheu* está longe de conformar um corpo estranho na paisagem teatral de então. Embora esta peça efetivamente se tenha posicionado na contramão de tendências que predominavam nos palcos portugueses da época, votados a gêneros ligeiros como o vaudeville ou dirigidos por princípios naturalistas, tal posicionamento não desconsidera o teatro de seu tempo. Se por um lado é inquestionável o poder que *O marinheiro* exerceu sobre a perspectiva que se tem, no país em que nasceu seu autor, a propósito do drama simbolista – a ponto de praticamente se ter convertido em obra-síntese dos pressupostos desta corrente estética na esfera dramática –, a leitura dos textos dramatúrgicos de outros escritores evidencia, por outro lado, que certos procedimentos adotados por Pessoa igualmente fizeram parte do repertório criativo de alguns de seus compatriotas, tenham eles nascido antes (Eugénio de Castro, D. João da Câmara, António Patrício e Raul Brandão) ou depois dele (Almada Negreiros e Branquinho da Fonseca). Em maior ou menor medida, esse conjunto de dramaturgos (nem todos eles identificados com o ideário simbolista, conforme logo se nota) também lança mão de expedientes como a prevalência da forma monológica no seio do diálogo; a convergência psíquica das diferentes figuras que habitam a cena; a sujeição do visível ao invisível, frequentemente traduzida no princípio maeterlinckiano da “personagem sublime”; a intuição, pelas personagens, de sua própria condição ficcional; o aniquilamento da mimese realista em favor de um teatro de feições oníricas, entre outros recursos.

Ao fim deste capítulo, portanto, teremos percebido que, não obstante Pessoa se tenha voltado para referências estrangeiras ao compor seus dramas estáticos – além de Maeterlinck, a prática dramatúrgica do autor ainda revela a leitura de escritores de

língua inglesa admirados por ele, tais como Browning,¹ Shelley, Swinburne e Tennyson, vinculados ao período romântico, ou Wilde² e Yeats³, atuantes no período finissecular –, a obra dramática pessoana não se desvincula por completo do teatro produzido em Portugal, ao contrário do que intuíram muitos de seus críticos no passado.

1.2. Eugénio de Castro e uma nova espécie de teatro

No trajeto a ser percorrido ao longo deste capítulo, Eugénio de Castro constitui referência incontornável. O poeta que, com a publicação de *Oaristos* (1890), sedimentou o ingresso do Simbolismo em Portugal, também foi responsável pela concepção de *Belkiss – Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* (1894), marco inaugural daquela corrente estética no teatro português.⁴ Além disso, a veiculação desse texto, subintitulado “poema dramático em prosa”, abriu caminho para que se instalasse, naquele país, “uma nova dramaturgia liberta dos preceitos da imitação e da verossimilhança” (CABRAL, 2013: 205), sintonizada com a emergência das práticas cênicas igualmente inovadoras introduzidas pelo Théâtre d’Art (1890-1892), fundado por Paul Fort, e pelo Théâtre de l’Œuvre, instituído por Aurélien Lugné-Poe e cujas primeiras montagens (1893-1896) nitidamente dialogavam com a estética simbolista.⁵ Se a dramaturgia de Pessoa, de acordo com o que se disse mais acima, não configura um corpo estranho na paisagem teatral portuguesa de seu tempo – é possível mesmo

¹ Já explorei algumas afinidades entre a obra pessoana e a deste autor em PENTEADO e GAGLIARDI (2015a).

² A abordagem do drama estático “Salomé” à luz da peça homônima de Wilde constituiu um dos fios condutores de outro artigo de minha autoria. Cf. PENTEADO (2013).

³ Cf. Patrícia SILVA (2018). Neste artigo, refere-se também o trabalho de Claudia Canuto de Menezes, *Apologists of Mystical Nationalism: Hermeticism and the Hermetic Jesus in W.B. Yeats’ Cuchulain Plays and Fernando Pessoa’s Mensagem*, tese de doutorado em Literatura Comparada defendida em 1989 na Universidade Vanderbilt. Enfatize-se, ainda, que aquela autora consagrou um livro à leitura comparada do conjunto da obra dos dois escritores (cf. SILVA, 2010).

⁴ Conforme se verá na próxima seção, Eugénio de Castro divide com D. João da Câmara o título de introdutor do Simbolismo no teatro português. Impresso em setembro de 1894, o “poema dramático em prosa” *Belkiss* foi sucedido pela representação do “drama em quatro atos” *O pântano*, ocorrida apenas dois meses mais tarde no Teatro D. Maria II. Deste modo, a estética simbolista se inseriu na cena teatral lusa, quase que simultaneamente, tanto por meio do livro quanto por intermédio do palco.

⁵ Tais companhias foram responsáveis, aliás, por bem-sucedidas montagens, na França, dos primeiros dramas de Maeterlinck. O Théâtre d’Art apresentou *A intrusa* em 20-21 de maio de 1891 e depois, em dezembro do mesmo ano, *Os cegos*, montagens de que Lugné-Poe participou como ator, interpretando, nesta ordem, o Avô e o Primeiro cego de nascença. Em maio de 1893, antes de fundar o Théâtre de l’Œuvre, o artista, ao lado de Camille Mauclair, montou *Pelléas e Mélisande*. Cerca de dois anos mais tarde, em março de 1895, já à frente da segunda companhia, encenou *Interior* (cf. LOSCO-LENA, 2010: 31; 53; 84). As práticas cênicas instituídas pelas duas agremiações serão objeto de comentário no próximo capítulo. Cf. cap. v, seção 2, “A aventura simbolista do Théâtre d’Art e do Théâtre de l’Œuvre”, p. 344-351.

rastrear, do limiar do século XIX às décadas iniciais do xx, peças que lhe sejam congêneres –, deve-se reconhecer como sua precursora a obra dramática de Castro (embora esta não corresponda à que, dentre as expressamente vinculadas ao cânone simbolista, propicia diálogo mais estimulante com o drama estático pessoano, posição preenchida pelo teatro de António Patrício, a ser examinado mais à frente, ainda neste subcapítulo).

Em seus escritos de que dispomos na atualidade, Pessoa não manifesta especial apreço pela obra do escritor: “Os livros dos poetas nefelibatas são armazéns de caixotes de inspiração vazios, ou livros poéticos sem nada dentro” (AL: 95), lê-se em apontamento sem data, cujo seguimento se refere nomeadamente àquele autor: “O seu verso, mesmo o mais belo, tem um não sei quê de rígido” (ibidem). Inclusive quando o elogia, não deixa de depreciá-lo, segundo registra em outra nota: “[...] atinge às vezes a perfeição, mas essa perfeição não tem um cunho de absoluta” (ibidem). Pouco adiante, no mesmo trecho, desfecha-lhe uma crítica de que ele mesmo seria vítima posteriormente, ao ter sua obra poética lida por João Gaspar Simões: “[...] Eugénio de Castro vibra apenas intelectualmente” (ibidem: 96); e arremata, após qualificar o verso deste autor como “glacial e rígido”: “[...] é um esplêndido, um maravilhoso poeta. Mas não é um grande poeta. [...]” (ibidem).

Ainda assim, tais opiniões não o impedem de proferir a sentença abaixo, originalmente redigida em inglês, por volta de 1912, com o provável objetivo de dar publicidade no exterior ao movimento saudosista, aglutinado em torno do periódico *A águia*, órgão da *Renascença Portuguesa* em que Pessoa colaborou, sobretudo como crítico literário, até ter ignorada, ao longo de 1914, sua proposta de publicação d’*O marinheiro* sob a chancela do grupo,⁶ peça veiculada no primeiro semestre do ano seguinte nas páginas da revista modernista *Orpheu*: “A nova introdução de contatos culturais ocorreu por volta de 1890, com a inserção de influências simbolistas e decadentistas por Eugénio de Castro e António Nobre [...]. Tratando-se de algo inédito, foi recebida com violenta desaprovação, tal como toda novidade” (PETCL: 350; tradução minha).

Percebe-se que o trecho acima revela alguma admiração da figura de Castro por parte de Pessoa, que valoriza seu antecessor não tanto por suas qualidades criadoras – o

⁶ O episódio está documentado em duas cartas que Pessoa remeteu ao editor da revista, Álvaro Pinto: a primeira de 25 de maio de 1914 (cf. CORR I: 116) e a outra de 12 de novembro do mesmo ano (ibidem: 130-132).

crítico reconhece o apuro da obra poética daquele, não obstante assinala faltarem-lhe certos atributos que transcendam o âmbito puramente estético –, mas sim pelo que ele insufla de ineditismo no ambiente literário português. Lido de modo retrospectivo, o excerto ainda realça a natureza precursora das atividades exercidas pelo autor de *Oaristos* em relação às da geração órfica, cujos trabalhos, muito à frente do gosto de sua época, foram alvo de veementes reprimendas que se avizinham daquelas endereçadas cerca de vinte e cinco anos antes ao principal divulgador do Simbolismo em Portugal. Sob tal perspectiva, pode-se mesmo avistar, no dito “poeta nefelibata”, um modelo para o ininterrupto propósito pessoano de obter prestígio internacional. De fato, os esforços empreendidos pelo jovem escritor à frente de *Orpheu*, no sentido de divulgar no estrangeiro a própria obra e a de seus comparsas, encontram exemplo prévio de sucesso nas estratégias de divulgação mobilizadas por aquele intelectual do *fin de siècle*. Ilustra o a penetração transnacional de *Arte, revista internacional*, editada em Coimbra por Eugénio de Castro em parceria com Manuel da Silva Gaió e cujos oito números, que circularam entre outubro de 1895 e junho de 1896, desvelam uma ampla rede de sociabilidade, caracterizada por cosmopolitismo análogo àquele tantas vezes ambicionado por Pessoa.⁷

A recepção entusiástica da obra poética de Castro entre os simbolistas de língua francesa – testemunhada pela volumosa correspondência do autor com algumas de suas figuras mais representativas, a exemplo de Mallarmé e Maeterlinck –, bem como traduções desta em língua estrangeira, dão a medida do prestígio internacional granjeado pelo poeta, igualmente perseguido por Pessoa, cujos escritos viriam a ser amplamente celebrados ao redor do mundo apenas nos anos seguintes à sua morte.

Assim sendo, do ponto de vista pessoano, Eugénio de Castro representa tanto um modelo a ser seguido (no que concerne a seu papel como agitador cultural) quanto a ser superado (no que diz respeito à sua obra literária). Em relação a este último aspecto, é digno de nota o poema narrativo em quatro partes “Salomé” (1895), cuja falta de intensidade foi criticada por Pessoa em texto possivelmente escrito em 1914, época em que esteve às voltas com a criação de seu drama estático homônimo: “Intensidade é

⁷ Estas últimas informações foram colhidas em SEABRA PEREIRA e CABRAL (2011-2012). A esse propósito, vejam-se as seguintes colocações feitas por ambos, nas quais é latente o parentesco desta iniciativa com o que ambicionavam os editores de *Orpheu*: “Os oito números [...] contam, no elenco dos seus colaboradores, um vasto leque de nomes da frente literária europeia [...] Sem postergar a sua idiossincrasia lusa e o seu propósito de divulgar a ‘Jovem Literatura Portuguesa’, *Arte* revela uma visão aberta ao exterior e a crença na capacidade da literatura em atravessar e até mesmo transcender fronteiras geográficas, linguísticas ou culturais [...]” (ibidem: 268).

saber manter através do seu desenvolvimento um tema qualquer ([...] não há desta intensidade na *Salomé* de Eugénio de Castro)” (PETCL: 127).

Efetivamente, a leitura desta peça à luz dos versos de Castro evidencia certos pontos de contato entre eles, a começar pelo desenho da protagonista segundo o arquétipo da *femme fatale*, de tal modo que a beleza extasiante da princesa inebrie não apenas os homens como também os animais: “Erguem-se irados os leões, ouvindo passos,/ Mas, vendo Salomé, aplacam seu furor/ E, em movimentos lassos,/ Dão rugidos de amor!” (CASTRO, 1911: 16), lê-se no princípio do poema composto no final do XIX, passagem ecoada por um excerto do texto pessoano em que, conforme o princípio da emulação, o encanto exercido pela princesa alcança outros seres vivos além dos felinos: “Os gatos roçam-se contra as minhas pernas e sentem-se tigres até ao sexo. As aves cantantes calam-se quando passo, e as rosas altas roçam pela minha face porque eu tenho o privilégio dos caminhos” (TE: 177; TDE: 102).

O mais significativo parentesco entre os dois textos, no entanto, reside na primazia que conferem ao sonho perante o real, dado que ambos sugerem haver decorrências da matéria onírica sobre os elementos que conformam a realidade circundante. Vejamos, de modo sucinto, como tal insinuação se configura em cada caso.

A segunda parte do poema de Castro introduz a protagonista imediatamente após a conclusão de uma aula de dança, quando sua instrutora assegura estar-lhe reservada a celebridade futura devido a suas habilidades como dançarina. Estimulada por tal vaticínio, a princesa cerra os olhos e “Adormece a pensar na sua glória...” (CASTRO, 1911: 19). Sonhando acordada, Salomé imagina uma cena preenchida pelo espectro de Mirra, figura mitológica que, segundo a crença dos gregos antigos, teria originado a árvore espinhosa de cujos galhos estes extraíam uma seiva de aroma preferível ao de outras substâncias empregadas na fabricação de incensos. No sonho, a filha do rei Ciniras relata como e por que se relacionou sexualmente com o próprio pai, fato que a fez ser punida pelos deuses. Trata-se, portanto, de uma visão de natureza premonitória, pois antecipa não apenas o conhecido desejo incestuoso de Herodes por sua enteada como também a breve decapitação, decorrente de tal cobiça, de João Batista a mando do tetrarca, em atendimento a um pedido feito pela infanta. A premonição é realçada pelo que sucede na sequência do despertar da jovem, quando esta recebe das escravas o aviso da morte repentina de seu leão predileto. Assombrada pela notícia, ela desfalece, o que desperta no leitor a impressão de que a personagem intua ter sido o animal vítima de

castigo divino que a teria por alvo, em vista do impulso pecaminoso que presente suscitar no padrasto.

O vínculo do sonho descrito acima com a execução do profeta é ainda ratificado pela terceira parte do poema, na qual flagramos o vate, feito cativo na mesma jaula em que morrera o felino, incessantemente berrando com “voz augural, inflamada” (ibidem: 22), que, assemelhando-se a rugidos, faz “tremor de susto os outros leões” (ibidem). Basta, porém, que Salomé se aproxime do cárcere para que João Batista, tão feroz diante dos demais, se converta em “um dócil cordeirinho” (ibidem: 23) na presença dela.

No drama estático que Pessoa esboça, por outro lado, o sonho não se restringe à prefiguração de eventos vindouros. De acordo com o que foi visto no capítulo anterior, a narrativa que Salomé edifica junto a suas escravas possui não propriamente o poder de pressagiar o futuro, como no poema de Castro, mas sim o de instituir o real. Deste modo, a personagem sonhada pela princesa – o homem chamado João, que “clamava nos desertos a vinda do deus que queria” (TE: 179) – ganha vida por meio das palavras pronunciadas por ela, que assim replica o gesto demiúrgico do Deus da tradição bíblica, responsável pela criação do mundo sob o influxo da linguagem verbal. Tampouco a retomada do mito proposta por Eugénio de Castro comporta a vertiginosa indistinção entre sonho e realidade que preside a versão pessoana, na qual se sobrepõem múltiplas instâncias oníricas (Salomé sonha um profeta que, por sua vez, sonha um deus até então inexistente; mais adiante, sugere-se que Deus, havendo escutado o relato da princesa, concretiza a existência do homem que ela sonhara – e isso sem que o leitor/espectador deixe de especular, por fim, se tal divindade não corresponde àquela imaginada pela personagem que habitava o sonho da infanta, admitindo-se ser a ficção o que cria a vida, e não o contrário).

Está claro que, mesmo inconclusa, esta peça confere mais camadas de sentido à abordagem do mito de Salomé em comparação com os versos de Castro, nos quais predomina a suntuosa atmosfera bizantina, típica de outras versões desta história ao gosto simbolista. Ainda assim, conta-se entre os escritos inacabados de Pessoa um poema em que há uma apropriação do tema que se distancia menos daquela concebida por seu antecessor. Se o drama estático ousa interromper o fluxo dos acontecimentos antes de a protagonista executar sua famosa dança – episódio que constitui o clímax de inúmeras releituras desta narrativa de inspiração bíblica –, o mencionado texto poético tematiza precisamente esta passagem da história: “Ao fundo do meu passado Salomé

dança.” (TE: 266; TDE: 112), seu primeiro verso, visivelmente ecoa um excerto do poema finissecular, “ao fundo/ Aparece, dançando, a linda Salomé” (CASTRO, 1911: 25) Há outras similaridades entre as duas versões: “De súbito, porém, tudo se cala” (ibidem), observa o narrador do texto de Castro, introduzindo a protagonista em seu instante de triunfo, enquanto no poema pessoano o eu lírico assinala: “Calam-se os espaços entre árvore e árvore, entre bosque e bosque...” (TE: 266; TDE: 113). Nota-se, por fim, a atenção que os dois autores dispensam a elementos invisíveis: “Pé ante pé, receosa, dir-se-ia/ Que entre dois precipícios vai passando,/ E que uma oculta mão, teimosa e fria,/ Fazê-la resvalar anda tentando...” (ibidem: 26), versos que, sob tal perspectiva, são aproximáveis dos que se seguem, “Enroscam-se as sombras sob a lua alta, e o vento sacode-as quando passam...” (TE: 266; TDE: 113), pois pressente-se em ambos a atuação da personagem sublime de matriz maeterlinckiana, cuja presença é convencionalmente codificada em signos como os de ventania e friagem (conforme veremos nas próximas seções deste subcapítulo, dramaturgos como D. João da Câmara e António Patrício também recorreram a este artifício).

Apesar da transgressão de limites genológicos operada por Eugénio de Castro e outros criadores identificados com a estética simbolista, cujas obras teatrais com frequência absorvem a linguagem densa que particulariza o discurso poético, não parece apropriado qualificar “Salomé” como um poema dramático. Ainda que a alocação em primeira pessoa seja ali recorrente, seu emprego se assemelha mais àquele típico de composições narrativas (nestas, a voz das personagens se mescla à do narrador) do que propriamente dramáticas (aqui, o discurso direto costuma ser predominante). No tocante à presença de um elemento maeterlinckiano, muito tênue no texto de que nos acercamos até aqui, este se explicita nos escritos que assumem inequívoca feição dramaturgic.

A afinidade de tais escritos para com a obra do dramaturgo belga já se insinuava cerca de um ano antes do aparecimento de *Belkiss*, primeiro texto dramático em sentido estrito que Castro publicou. Por certo, o artigo “Opiniões: o teatro moderno”, veiculado em agosto de 1893 no jornal *Diário Popular*, ao demarcar o posicionamento do autor com respeito à cena teatral então vigente em seu país, mirava as realizações de Ibsen e Maeterlinck, que, na esteira de Shakespeare, pavimentavam novas rotas a serem trilhadas pela dramaturgia europeia e assim forneciam um norte para o teatro português, que, carente de “elevação espiritual” e refém de demandas comerciais, até ali se contentara em fornecer às plateias “apenas uma anestesia fácil e forte” (Castro *apud* CABRAL, 2010: 85).

Àquela altura mais conhecido como poeta e polemista, Eugénio de Castro em pouco tempo torna público um consistente conjunto de textos dramaturgicos, dentre os quais se destacam, além do já mencionado “poema dramático em prosa” *Belkiss*, o “poema” *Sagramor* (1895) e o “poema dramático” *O rei Galaor* (1897). Estas obras ratificam o entrosamento do autor com a revitalização das práticas teatrais igualmente almejada por contemporâneos seus fora de Portugal. Mostrava-se, portanto, alinhado a nomes como Mallarmé, defensor de um teatro que estivesse conjugado ao espírito, e Maeterlinck, favorável a um que explorasse o estatismo, apto a reconstituir no palco o elemento trágico intrínseco à existência humana. Orientados pelo repúdio à mimese realista, estes e outros dramaturgos situam-se no centro de uma era caracterizada por acentuado questionamento dos princípios basilares da forma dramática então predominante, afinada com códigos naturalistas de representação. De modo aparentemente paradoxal, tais criadores aspiravam à “revelação da teatralidade por meio do rompimento do teatro” (SARRAZAC, 2009: 53),⁸ na medida em que se propunham a redefinir os meios de organizar a ação no tecido dramaturgico, tornando-a menos dependente de ocorrências externas. Reduzidas ao mínimo, estas cediam espaço para que se manifestassem no palco tanto fenômenos imperceptíveis ao olhar humano quanto elementos antes circunscritos ao interior das figuras em cena. Ressalte-se que a ação, tornada menos ativa do que passiva nesta espécie de teatro, por frequentemente repousar no âmago do sujeito, já se apresenta em termos condizentes com o ideal artístico pessoano, sintetizado na seguinte fórmula: “A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objetivada dum impressão subjetiva*” (PIAI: 177; grifo do autor).⁹

Nota-se que a estreia de Eugénio de Castro como poeta dramático se insere no contexto de escritos teórico-críticos que veiculou antes da publicação de *Belkiss*, bem como no âmbito das transformações por que passava o teatro de seu tempo. Em conformidade com o receituário simbolista, este “poema dramático em prosa”, norteador

⁸ No original: “*la révélation de la théâtralité par l'évidement du théâtre*”. Dado o contexto, é de difícil tradução o vocábulo “*évidement*”, derivado do verbo “*évider*” (em sentido próprio, “escavar”, “escorchar”, “perfurar”; já em acepção figurada, “perscrutar”, “solapar”, “perverter”). Alexandra Moreira da Silva, por exemplo, parece levar em consideração a palavra francesa “*vide*” (“vazio”), ao traduzir o mesmo trecho como “a revelação da teatralidade graças ao esvaziamento do teatro” (cf. SARRAZAC, 2009: 18). Por sua vez, Silvia Fernandes procura dar conta da polissemia do termo por meio da incorporação, ao referido trecho, de diferentes possibilidades de tradução para a mesma palavra: “a revelação da teatralidade pela escavação, prospecção, investigação do teatro” (cf. idem, 2013c: 58).

⁹ Conforme bem observou CABRAL (2009-2010: 6-7), esta fórmula de Pessoa se aproxima daquela apregoada por Gustave Kahn em setembro de 1886 na revista *L'évènement*: “O objetivo de nossa arte é objetivar o subjetivo (exteriorização da Ideia) em vez de subjetivar o objetivo (a natureza vista através de um temperamento)”.

pelo princípio de restituir ao ser humano a capacidade de enxergar além do que os olhos alcançam, ambiciona trazer para o palco um mundo alternativo ao das relações cotidianas. Para tanto, recorre à estratégia de situar a ação em um longínquo cenário de inspiração bizantina, propício ao estabelecimento da ambiência mística ao gosto decadentista. Também a estruturação do texto em quinze partes relativamente autônomas umas das outras remete a uma peça-chave daquele período, o *Axel* (1890) de Villiers de L'Isle-Adam, obra que, ao descortinar o trajeto da personagem do título e de sua amada Sara ao redor de diferentes mundos, fornecera aos adeptos do Simbolismo o arquétipo de um drama itinerante. Esta forma, contudo, remonta a manifestações teatrais muito anteriores ao desabrochar daquela corrente estética e à subversão, por ela apregoada, de convenções dramáticas até então vigentes. Abrangendo mistérios e moralidades medievais, gêneros caracterizados pela “sucessão de episódios que descreviam percursos de vida e de morte” (LOSCO-LENA, 2010: 16), além do *Fausto* de Goethe (sobretudo em sua segunda parte, de 1832) e de certos dramas de Ibsen como *Brand* (1865) e *Peer Gynt* (1867), o modelo revisitado pelos simbolistas ainda exerceria fascínio sobre o Strindberg de *Rumo a Damasco* ou *Uma peça de sonho*, peças que antecipam o “drama em estações” do teatro expressionista.

Ao se debruçar sobre dramas desta espécie, SARRAZAC (2012a: 136; idem, 2017: 103) pontua que seus criadores não mais se interessavam em “dar conta de um conflito, mas do percurso, do itinerário” experimentado por uma ou duas personagens. Mirando o exemplo de *Brand*, o ensaísta sustenta que a principal transgressão operada por eles no que concerne ao modelo hegeliano, “fundamentado na expressão da vontade e das decisões das personagens” (SARRAZAC, 2012a: 138; idem, 2017: 105), reside na circunstância de que, nesta e em outras peças que se lhe sucederam, “a ação não provém da interioridade de uma personagem apanhada em uma relação interpessoal, mas de uma vontade superior e transcendente” (ibidem). É possível reconhecer aqui uma das matrizes do primeiro teatro de Maeterlinck, cujas personagens, sentindo sobre si a pressão de forças invisíveis que detêm absoluto controle sobre o destino delas, pressentem dividir a cena com uma figura “enigmática, invisível, mas presente em toda parte, que se poderia chamar de personagem sublime” (MAETERLINCK, 1901: XVI) – expediente assimilado por Eugénio de Castro em seu drama de estreia e que, no capítulo anterior, já vimos estar também na origem da “quinta pessoa” que ronda as três veladoras d'*O marinheiro*.

O estilo rebuscado que preside a escrita de *Belkiss*, cujo autor se notabilizou pelo cultivo de vocábulos incomuns, não deve constituir impeditivo para que se repare em certas semelhanças desta peça com o drama estático pessoano. Tome-se como exemplo disso a grande quantidade de figuras ali trazidas à cena, algo aparentemente tão diverso do que se processa nos textos dramáticos de Pessoa. A listagem de *dramatis personae* introduz cerca de vinte personagens, alcançando desde a rainha mencionada no título e os membros de sua corte (conselheiro, mordomo, comandante, astrólogo e nobres) até coadjuvantes como os reis Salomão e Hadad, rivais no campo político-militar e também na disputa pelo amor da monarca bizantina. Essa variedade, acrescida aos inúmeros artefatos e itens raros que povoam o ambiente ocupado por elas, confere inegável verniz parnasiano ao texto. Ainda assim, segundo bem ponderou Renata Soares Junqueira, a soma de tais elementos suntuosos dissimulam uma tendência desta peça ao monodrama, visto que “os vários objetos que compõem o cenário [...] funcionam como símbolos expressando aspectos do psiquismo” da protagonista, reforçando-se, deste modo, “a impressão de que todas as demais personagens, que contracenam com os protagonistas do teatro de Eugénio de Castro, representam desdobramentos psíquicos da personagem central, constituindo o seu *alter ego*, a sua sombra ou o seu duplo” (JUNQUEIRA, 2013: 21-22).¹⁰ Sob tal perspectiva, não apenas se evidencia um ponto de contato desta e de outras peças do autor com o drama estático pessoano, em que é frequente o recurso à forma monodramática, como também se abre a possibilidade de nelas distinguir exemplos de peças acomodáveis à tradição do *theatrum mentis* esboçada no capítulo anterior, linhagem à qual já se associaram os textos dramáticos de Pessoa e à qual serão acrescidos, a partir daqui, aqueles compostos por outros dramaturgos portugueses, como Castro e Patrício, para nos restringirmos, por ora, a apenas mais dois nomes.

Deste modo, *Belkiss* reúne elementos que, embora diluídos pela larga extensão deste “poema dramático em prosa” e por sua superfície parnasiana, avizinham-se da dramaturgia de Pessoa, tais como o diálogo balbuciante, pontuado por reticências; a

¹⁰ Reforça-se a pertinência da hipótese aventada pela estudiosa à luz das considerações a seguir: “A exemplo da personagem-peregrina das moralidades medievais, a personagem itinerante – ou errante – dos modernos dramas em estações possui um estatuto privilegiado. É através de seu próprio olhar que apreendemos as demais personagens, atreladas a este ou àquele lugar, bem como a este ou àquele momento da vida do protagonista. A este respeito, seria possível falar no monodrama polifônico, sobretudo se nos reportássemos à trilogia do *Caminho de Damasco* de Strindberg, cujas personagens encontradas pelo Desconhecido em larga medida constituem seja seus duplos, seja simples figuras a que este se opõe, destinadas a colocá-lo em prova” (SARRAZAC, 2012a: 139; idem, 2017: 106).

associação das personagens a sonâmbulos¹¹ ou a seres fantasmagóricos¹²; o estatismo como via de acesso a instâncias que a movimentação cotidiana torna invisível aos olhos;¹³ a supremacia do sonho sobre o real;¹⁴ a indistinção entre o que se vive e o que se sonha;¹⁵ a faculdade, enfim, de desprender o espírito do corpo por força de uma experiência extática.¹⁶

No capítulo anterior, ao aprofundarmos a reflexão sobre as chamadas “peças de sonho”, constatamos que o drama estático pessoano se associa a um conjunto de textos caracterizado por introduzir a teia onírica no cerne da engrenagem dramática. Dito de outra forma, os dramas identificados com esse princípio compositivo não apenas tematizam a vivência do sonho como também se organizam segundo suas normas. Um dos meios de o fazer consiste em reconstituir tal vivência cenicamente, trazendo-a para o interior do palco. Eugénio de Castro parece lançar mão de recurso análogo a este na sétima parte de *Belkiss*, à qual conferiu o significativo título “*Per umbram...*”. Nela, efetivamente assistimos à protagonista se embrenhar, durante a noite, nas sombras de misteriosa floresta nas cercanias de Sabá, no cume de um rochedo à beira do mar Vermelho. Acercando-se da mata, a rainha logo atesta a pertinência dos alertas antes feitos por Zophesamin, ao se ver diante de um homem alucinado que sai em disparada

¹¹ “Vê como ando: quase que não como e as insônias contam-se pelas noites...”, afiança a protagonista a Zophesamin, seu conselheiro (CASTRO, 1909: 34).

¹² “No meio dos meus frenesis noturnos, ergo-me, quase nua, [...] e subo àquele alto terraço, onde os noctívagos de Axum me veem errar, de cabelos soltos e braços em súplica, como um fantasma...” (ibidem: 35).

¹³ “Não... não vejo nada... Ah!... vejo... vejo... vejo qualquer coisa, mas não sei bem o que seja... Espera... não te mexas, quero ver o que é... Parece uma luzinha... uma luz de oiro... Ah!... que lindo!... [...] Não te mexas... deixa-me ver mais um bocadinho... Ah!...”, a rainha suplica a seu mentor (ibidem: 28-29). Percebe-se um eco deste excerto – seja pelo flagrante da personagem em atitude estática que a conduz ao êxtase, seja pela reiteração de certas frases – numa fala decisiva que o protagonista moribundo endereça a seu criado n’*A morte do príncipe*: “Não sei o que é que vejo... [...] Ah, vejo, vejo... Vejo agora! vejo agora! [...] Vejo, vejo... Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... [...] Ah vejo, vejo enfim... [...] | | Vejo através das cousas como através dos meus olhos... [...]” (TE: 96-97; TDE: 82-83).

¹⁴ “Ouve, Belkiss... Julgas que os beijos de Salomão são mais doces que o mel, não é verdade? [...] Pois bem, continua a sonhar essa delícia mas não a queiras colher. A realidade é mais amarga que o heléboro. É doce o desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo... A posse deprecia os objetos amados.”, aconselha Zophesamin a sua pupila (ibidem: 36-37). Invertendo-se o convencional esquema que dispõe o influenciador antes do influenciado, pode-se captar uma frase de marcante sabor pessoano no imediato seguimento desta fala do conselheiro de Belkiss: “Só são felizes aqueles que constantemente criam desejos irrealizáveis, cegamente persuadidos de que hão de realizá-los...” (ibidem).

¹⁵ “Parece-me que estive sonhando...”, replica Belkiss a Zophesamin ao fim da parte II, cuja extensa última didascália reforça a ambiência onírica que o dramaturgo projeta sobre a cena (cf. ibidem: 42-43).

¹⁶ “Estou muito fatigada... Estive horas e horas a olhar para o mar e nada me fatiga tanto... Esqueço-me a pensar... o meu espírito anda... anda... anda... e, quando desperto, sinto-me sempre tão abatida, que acabo por cuidar que realmente fui onde o meu espírito foi...”, confia a rainha a seu conselheiro (ibidem: 71).

de dentro do bosque, suplica que ela fuja dali e em seguida se atira do alto do penhasco. Embora atemorizada, Belkiss ignora esse mau presságio e penetra na selva, no interior da qual outros eventos estranhos não demoram a ocorrer: a princípio, intui estar sendo seguida por alguém que não consegue ver; depois, cruza com a Doida, uma idosa em fuga dos algozes de sua filha, temerosa de que estes a arrastem para as profundezas de um lago; a seguir, os pirilampos desaparecem e uma ventania levanta as folhas secas do chão, denunciando a presença de forças invisíveis em torno delas; por fim, sente que algo a prende pelos cabelos e a impede de escapar do alcance destas. Vencida pelo desespero, a rainha cai desmaiada, em sono profundo. Ao amanhecer, escutam-se as vozes de seu mordomo-mor e de seu preceptor, que, após terem descoberto a anciã já sem vida no lago, encontram sua ama adormecida em segurança a um canto da floresta. Despertada por eles, Belkiss reclama: “Ah! Como tu és mau, Zophesamin! Para que me acordaste? estava a sonhar... e o meu sonho era tão lindo!...” (CASTRO, 1909: 93).

Com esta fala, que arremata a parte VII do texto, sugere-se não apenas que a protagonista tenha dormido tranquilamente após os eventos assustadores da noite anterior (o cadáver da velha no lago parece confirmar a veracidade destes) como também se insinua que toda a sequência acompanhada há pouco pelo leitor/espectador corresponda a um devaneio da rainha, fruto de sua reelaboração, durante o sono, das advertências que ouvira de seu conselheiro na véspera, caracterizando a floresta como um lugar tão sedutor quanto horripilante, em cujo lago o irmão da soberana havia perecido anos atrás. A hipótese ainda é corroborada pela recorrente vacilação entre sonho e realidade nesta peça, cuja personagem central ora escuta seu mentor lhe dizer: “Sonha... sonha... e não despertes...” (ibidem: 38); ora lhe replica: “Estou cercada de coisas mortas e tão mortas que chego a duvidar se realmente vivo...” (ibidem: 75).

Muito pontual até aquele instante, a intromissão de forças invisíveis no decurso dos acontecimentos se intensifica na segunda metade da peça, quando Belkiss se mostra decidida a seguir viagem para Jerusalém a fim de consumir seu pretendido enlace com Salomão, em desobediência aos apelos de Zophesamin, que é o primeiro a se dar conta de que uma nuvem negra se dirige à morada real, não obstante o céu ao redor do paço esteja limpo. Envolta pela súbita escuridão que se abateu sobre o castelo e tremendo de frio, a monarca escuta seu preceptor advertir-lhe: “Anda um estranho, um ente sobrenatural qualquer, dentro do palácio...” (ibidem: 133). Mais adiante, já com a comitiva da rainha em marcha, algumas rubricas reforçam a presença de tal entidade em torno deles: primeiro, faz-se referência a um “*Grande e gelado silêncio*” (ibidem: 144);

depois, assistem à aparição de “*um caminhante espectral, extremamente pálido e emagrecido, todo mordido pela poeira*” (ibidem: 148), imediatamente após um dos criados de Belkiss lhe informar ter sido impossível acender as fogueiras, pois “os troncos e as folhas não querem arder...” (ibidem).

A somatória dos componentes acima ilustra o que Maria de Jesus Cabral já escreveu a propósito da peça, seja demonstrando o quanto esta se apresenta “aguilhada pela presença da morte” (CABRAL, 2010: 87), seja evidenciando em que medida a pressão do invisível, conexas a tal presença, se aproxima daquela exercida nos primeiros dramas de Maeterlinck, dos quais Eugénio de Castro assimila o princípio oculto basililar, mas não “o perfil de abstração pura ou de desmaterialização das personagens” (ibidem: 90), traços evanescentes que também caracterizam as figuras do drama estático pessoano. Ainda assim, o desenlace de *Belkiss* não se distancia desta tendência, ao amplificar os efeitos de um recurso pontualmente empregado em outras passagens do texto: trata-se da prevalência, na cena, apenas das vozes das personagens, cujos corpos se circunscrevem aos bastidores, expediente que ali antecipa o óbito da protagonista, a cujo falecimento se segue a dissolução da nuvem negra e a intrusão, “*a grandes jorros pela janela*” (CASTRO, 1909: 186), da luz do sol – desfecho similar, como se nota, ao d’*O marinheiro* de Pessoa, em que as veladoras “*quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras*” (TE: 45; TDE: 73) na sequência do súbito amanhecer que o canto de um galo anuncia, confirmando o que anteriormente dissera uma delas: “Com as luz os sonhos adormecem...” (TE: 34; TDE: 54).

As semelhanças da dramaturgia de Castro com a de Pessoa se mostram menos difusas n’*O rei Galaor*, em que, ao empregar o recurso da personagem sublime maeterlinckiana, o autor dispensa a suntuosidade antes mobilizada em *Belkiss*, ali refletida na profusão de vocábulos raros, bem como na de personagens e de cenas, e opta pela moderação. À parte o uso de versos rigorosamente metrificadas (quase sempre alexandrinos e com rimas emparelhadas, ocasionalmente cedendo espaço à redondilha menor), já não se veem elementos que vinculem este “poema dramático” à estética parnasiana: a linguagem é mais contida, sem apelo a preciosismos vocabulares; há apenas quatro personagens em cena; a extensão do texto, dividido em quatro cenas, é breve; e há, por fim, desenvolvimento mais direto e concentrado da tensão dramática.

Ecoando a fábula d’*A vida é sonho*, de Calderón, a peça acompanha a trajetória do rei Galaor, que, buscando escapar às sujeições do acaso – cujas “*asas inclementes/ Não deixam de ruflar sobre nós, como espadas...*” (CASTRO, 1897: 27) –, encerra a própria

filha numa torre e se esforça para convencê-la de que, além dela e de seus pais, não existem outras pessoas no mundo.¹⁷ Alvo de constantes apelos da rainha Gudula para que liberte a princesa Sibila do cárcere, o monarca sustenta que, conservando-a presa, ele a mantém distante das forças invisíveis que os cercam: “A Desgraça, de noite, este palácio corre...” (ibidem: 26), justifica à esposa. Previsivelmente, o soberano falha em seus propósitos: um Desconhecido será responsável pela libertação da infanta e, indiretamente, também pela morte de Galaor, pois este, no desfecho, não resiste à revelação de que aquele jovem era seu filho bastardo, concebido anos antes de conhecer Gudula e a quem abandonou ainda bebê numa estrada, não sem antes prender-lhe no pescoço um colar que sustinha um anel com um rubi, joia que, no arremate, propicia o fatal instante de reconhecimento.

Percebe-se que, tanto quanto a conhecida peça de Calderón, o texto de Castro conserva traços que remetem à tragédia antiga, em geral – o que também se verifica n’*O marinheiro* de Pessoa, conforme visto no capítulo no capítulo anterior –, e ao *Édipo rei* de Sófocles, em particular. Ao fim deste curto itinerário pela obra de Eugénio de Castro, porém, cumpre prestar mais atenção aos elementos maeterlinckianos d’*O rei Galaor*, os quais permitem aproximá-lo do drama estático pessoano. A presença da personagem sublime, por exemplo, explicitada no temor de que a Desgraça – cuja inicial maiúscula a qualifica como entidade – exerça seu poder sobre a família real, é sugerida já na abertura do drama, quando o rei, sozinho em uma sala do palácio, estremece ao ouvir passos em torno de si e apenas se tranquiliza ao reconhecer a esposa à sua frente. Pouco adiante, ao ouvir da rainha que esta somente deixará de verter lágrimas quando a filha for liberta do cativeiro, o monarca replica que esse dia coincidirá com a data em que ele receberá o beijo da “Morte negra e fria” (ibidem: 22), repetindo-se o procedimento de maiuscular a primeira letra do vocábulo. O desfecho, portanto, corrobora o prenunciado no princípio do texto, pois o falecimento de Galaor efetivamente se sucede à libertação de sua filha.

Também a forma como o Desconhecido é guiado até a torre em que Sibila está encarcerada remete à atuação de forças superiores aos desígnios humanos, comum na dramaturgia estática de Maeterlinck e na de Pessoa. Segundo a rainha narra ao rei, a princesa não crê que existam apenas três pessoas no mundo porque sonha com “Um formoso senhor, que tem as mãos de neve/ E que há de vir buscá-la em breve, muito

¹⁷ A referência ao texto de Calderón é também explicitada em uma menção do rei Galor a seu “pajem fiel, o honesto Segismundo”, homônimo da personagem central da peça célebre (ibidem: 28).

breve...” (ibidem: 39). Em razão disso, a esposa pontua ao marido que, apesar de este conservar cativo o corpo da filha, é-lhe impossível deter o espírito dela, cuja “alma livre anda a voar, a voar/ Num luminoso céu, onde procura o par” (ibidem: 40). As visões da infanta tampouco são interrompidas pelo gesto desesperado de Galaor, que a cega durante o sono: “Picaram-me os olhos/ Enquanto dormia,/ ‘Stou cega mas vejo/ Melhor do que via.”, escuta-se ela cantar desde a prisão e sua voz ecoa até o palácio onde Gudula aguarda o retorno do soberano, “O meu lindo noivo/ Com suas mãos belas/ Caminha p’lo céu/ A apanhar estrelas...” (ibidem: 43-44). Deste modo, à maneira das figuras que viriam a povoar o drama estático pessoano, Sibila projeta-se, por meio do sonho, para além da realidade circundante e acede a dimensões mais elevadas da existência.

Tamanha é a potência do sonho de Sibila que o Desconhecido, tendo-lhe escutado o canto pela primeira vez enquanto dormia, continua a ouvi-lo mesmo estando desperto. Assim é que a experiência onírica intersecciona o destino das duas personagens, mantendo-as unidas no plano anímico: por um lado, a voz da princesa funciona como uma bússola que guia seu futuro libertador por incontáveis países até chegar à torre em que ela se encontra; por outro lado, a infanta pressente a chegada de seu amado e lhe escuta os passos progressivamente mais próximos antes mesmo de ele bater-lhe à porta.

É igualmente por intermédio de um sonho que Galaor se dá conta da iminente aproximação da Desgraça que tanto teme. No início da cena III, durante uma noite de temporal em que o Desconhecido furtivamente entra no salão onde o monarca dorme, com o objetivo de roubar-lhe as chaves da prisão, o invasor flagra o rei sonhando alto: “Tranquem as portas! Fechem todas as janelas!/ Lá vem ela! lá vem!... Vi-lhe a sombra no lago! [...] Ela lá vem!... e espia/ Tudo o que eu faço aqui!” (ibidem: 60). No auge do pesadelo, com tempestade e trovões cada vez mais violentos, a personagem desperta e mostra-se ainda vacilante ao buscar discernir o que pertence ao sonho e o que pertence à vida ordinária, em razão da assombrosa concretude da vivência sonhada:

GALAOR, *erguendo-se em estado de
sonambulismo, caminhando às
cegas e brandindo a espada*

Ela lá vem! Ela lá vem! Ela lá vem!
*Esbarra contra a parede e des-
perta. Olhando em volta de si:*

Onde estou eu? Ah! Sim... Foi um sonho... ‘inda bem!
Sim... foi um sonho... foi... Mas que sonho e que vida!

Ah! eu não posso mais! [...]
Não! eu não posso mais!

[...]
E os espectros, que vejo além, na mata espessa,
Ameaçam-me de lá com coriscos no olhar!

(ibidem: 61-62)

A atitude sonambúlica do rei, análoga tanto à de outras personagens do teatro de Castro quanto à daquelas do drama estático pessoano, é reveladora das novas tendências teatrais que seu autor buscou introduzir na dramaturgia portuguesa. Nesse contexto, é forçoso reconhecer-lhe o protagonismo, por certo, na proposta pioneira de deslocar a ação dramática do âmbito exterior para o íntimo das figuras em cena, explorando as possibilidades oferecidas por dramas interiores como os de Maeterlinck. Assim sendo, embora a obra teatral de Eugénio de Castro não só tenha ficado distante dos palcos de seu país naquela época como também tenha sido posteriormente tachada como “irrepresentável”,¹⁸ o dramaturgo desempenhou um importante papel desbravador no teatro português, pois abriu passagem para alguns de seus compatriotas que se lhe sucederam, como Pessoa e Patrício, os quais igualmente assumiram os riscos de investigar as potencialidades de um teatro disposto na contramão dos códigos cênicos hegemônicos em um dado período. Que outros tenham ido mais longe do que ele na exploração desses novos caminhos ou tenham sido recompensados com maior reconhecimento do público —é o caso de D. João da Câmara, que, conforme veremos a seguir, enveredou por tais trilhas sem abrir mão de certas convenções do teatro naturalista —, nada disso deve ser motivo para diminuir os méritos do escritor que, a partir da publicação de *Belkiss*, forneceu condições para que no decorrer dos anos seguintes florescesse, em Portugal, uma nova espécie de teatro.

¹⁸ Ainda que bastante discutível sob a perspectiva da teoria contemporânea do teatro, essa é uma noção muito difundida entre críticos que se ocuparam da produção dramática do autor. Duarte Ivo Cruz, por exemplo, considera que os textos dramáticos de Eugénio de Castro colocam em situação difícil quem queira restringir a análise deles ao palco, na medida em que carecem do que considera ser a natureza teatral, isto é, cênica e dinâmica, do texto dramático: “Não há dúvida, a sua poesia dramática sofre de um estatismo que a torna difícil, duvidosa, até” (CRUZ, 1983: 144-145). Por sua vez, Luiz Francisco Rebello ecoaria juízo anteriormente emitido por David Mourão-Ferreira, ao qualificar aqueles textos como “circum-teatrais”, por ser “frágil e distante” o compromisso deles com a cena (REBELLO, 2010: 293). De maneira acertada, argumentos dessa espécie já foram modalizados por Renata Soares Junqueira, ao destacar as potencialidades cênicas de um texto como *Belkiss* (cf. JUNQUEIRA, 2013: 27-28). Por fim, cumpre salientar ter ocorrido uma bem-sucedida encenação espanhola d’*O rei Galaor* ainda em 1912 (cf. CABRAL, 2013: 218-219) — um indicativo de que a dramaturgia de Castro não oferece desafios intransponíveis a quem se proponha a investigar suas virtualidades cênicas.

1.3. D. João da Câmara na encruzilhada naturalista-simbolista

O período compreendido entre o nascimento de Fernando Pessoa, em 1888, e a publicação de *O marinheiro*, em 1915, se situa em época de intensa ebulição política na sua terra de origem. Em 1890, o Reino Unido impõe ao governo de Portugal um *Ultimatum*, por força do qual exige a retirada de tropas portuguesas de territórios que os dois países cobiçavam no continente africano, episódio que evidencia, para o povo luso, o acentuado rebaixamento daquela nação perante outros governos europeus. Menos de duas décadas mais tarde, o assassinato, em 1908, do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luís Felipe por fanáticos republicanos precipita, em 1910, a queda da Monarquia e a instauração da República. Este tumultuado regime, que conheceu quarenta governos em apenas dezesseis anos, sobreviveria ao estabelecimento, pelo “Presidente-Rei” Sidônio Pais, de um regime ditatorial que vigorou entre 1917 e 1918, mas não ao golpe de estado que, em 1926, instituiu uma nova ditadura (esta, mais longeva, viria à ruína somente em 1974, na sequência da Revolução dos Cravos).

Tal cadeia de eventos, marcada por múltiplas tensões e contradições, constitui pano de fundo do teatro que floresceu em Portugal no início do século XX, ainda tributário de distintas tendências estilísticas da dramaturgia do XIX, assim caracterizadas por Luiz Francisco REBELLO (2003: 170), de acordo com o modo como se configuravam àquela altura no país: “um reacendido romantismo, um epidérmico naturalismo, um incipiente simbolismo”. Segundo o mesmo estudioso, é também observável, sobretudo durante a breve vigência da Primeira República, grande variedade de gêneros teatrais na cena portuguesa de então, repleta de “dramas psicológicos e sociais, peças históricas e regionais, comédias e farsas de situações” (ibidem: 177). Para confirmar esse diagnóstico, basta recordar que alguns dos mais destacados dramaturgos daquela época – D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Henrique Lopes de Mendonça e Júlio Dantas – “entremearam, na sua vasta produção teatral, os dramas de feição histórica com peças de tendência naturalista” (REBELLO, [1961]: XLI).

Dentre esses autores, D. João da Câmara é aquele cuja obra dramática nos interessa mirar mais de perto, contrastando-a com a de Pessoa. Reconhecido pelo público do período como o maior expoente de sua geração,¹⁹ teve o mérito, se não de

¹⁹ Em julho de 1896, fez-se publicar *n’A cena*, revista lisboeta dedicada a assuntos teatrais, um inquérito com o propósito de eleger as mais destacadas personalidades da cena portuguesa. Dos vinte e cinco leitores cujas respostas chegaram à redação do veículo, onze indicavam D. João da Câmara como “o

introduzir a estética naturalista nos palcos portugueses, ao menos de, pela primeira vez, dar-lhe forma satisfatória, com a “comédia em três atos” *Os velhos* (1893), representada no Teatro D. Maria II. No fim do ano seguinte, conduziu ao mesmo tablado o “drama em quatro atos” *O pântano*, hoje distinguido como marco inaugural do Simbolismo no teatro português.²⁰ Levando-se em conta o conceito de “encruzilhada naturalista-simbolista”, proposto por Jean-Pierre Sarrazac para dissipar a exagerada oposição entre essas duas estéticas e já referido no capítulo anterior, não deve causar surpresa o fato de o dramaturgo ter concebido uma peça vinculável à primeira corrente e, naquela elaborada logo a seguir, ter-se guiado pelos princípios da segunda.²¹ De todo modo, a historiografia teatral portuguesa, ao se deter sobre a produção dramática da época, salienta a predominância de procedimentos naturalistas ainda nas primeiras décadas do século XX, ao mesmo tempo que enfatiza a limitada repercussão da escola simbolista ali (além de Castro e Câmara, a crítica costuma referir apenas Patrício e Pessoa como exemplos de autores que programaticamente incorporaram a suas obras elementos identificáveis com aquele movimento). Em vista de todas essas informações, pode-se enxergar em certas peças de D. João da Câmara não apenas o reflexo da miscigenação estilística que caracterizou a dramaturgia finissecular portuguesa, como também indícios, embora tênues, de procedimentos a serem cultivados, mais adiante, por autores dramáticos que transgridem, de forma sistemática, algumas das principais convenções do gênero.

Conforme se disse, D. João da Câmara gozou de extrema popularidade, que, mesmo arranhada pela recepção fria d’*Os velhos* (hoje celebrada como uma das melhores peças que compôs) e logo a seguir pelo escândalo que *O pântano* promoveu, fez-lhe ser eleito pelos leitores da revista *A cena*, em meados de 1896, “o melhor autor dramático” do período. Tal fama foi pavimentada pelo sucesso que alcançaram as representações de *Afonso VI* (1890) e *Alcácer Quibir* (1891), dramas históricos que celebram, em versos alexandrinos competentemente repartidos entre os dialogantes, o passado glorioso de Portugal. Neles, percebe-se tanto o impulso neorromântico ao gosto

melhor autor dramático”, número superior ao dobro de votos auferido pelos outros dramaturgos mais lembrados pelos eleitores (Eduardo Schwalbach foi mencionado cinco vezes, enquanto Marcelino Mesquita e Henrique Lopes de Mendonça somaram quatro indicações cada um). Cf. REBELLO (2006: 3).

²⁰ De acordo com o que já se viu na seção precedente, D. João da Câmara divide tal mérito com Eugénio de Castro, responsável pela publicação de *Belkiss* dois meses antes da representação cênica d’*O pântano*.

²¹ A esse propósito, registre-se ainda a seguinte ponderação feita por Jorge de Sena: “o simbolismo e o naturalismo eram ambos como irmãos inimigos, e as faces complementares de um mesmo momento histórico-literário” (*apud* REBELLO, 1979: 8).

das plateias de então quanto o que REBELLO (2010: 288) chamou de “incubação simbolista”, visto se agitarem, “sobre os acontecimentos e as personagens, aquelas ‘forças desconhecidas e enormes potências, invisíveis e fatais [...]’ a que alude Maeterlinck”. Ignoradas n’*Os velhos*, tais “forças transcendentais à razão” (ibidem: 290), que o estudioso português assinala remeterem não apenas às primeiras peças do dramaturgo belga como também aos contos fantásticos e de terror de Edgar Allan Poe (muito apreciados por Pessoa, como se sabe), tais forças, enfim, irrompem brutalmente nos atos intermédios d’*O pântano*, que chocaram a plateia do Teatro D. Maria II, habituada a retumbantes dramas de verniz romântico ou a ligeiras comédias de salão.

Nenhum outro texto dramático de D. João da Câmara ilustra tão perfeitamente quanto *O pântano* a encruzilhada naturalista-simbolista na qual se situa certa dramaturgia portuguesa finissecular. Embora *Triste viuvinha* (1897), ao dramatizar o infortúnio da personagem mencionada no título – mulher que reprime o florescimento de um novo amor como forma de evitar que o pai de seu falecido esposo sofra do desgosto de vê-la casada com outro homem –, constitua peça em que também atuam forças invisíveis no entorno das figuras em cena,²² esta “comédia em três atos” ainda se enlaça às convenções do Naturalismo, resistentes inclusive ao impacto do “diálogo reticente, fortemente interiorizado, mediante o qual as personagens se dizem mais do que agem” (REBELLO, 2010: 291). Já n’*O beijo do infante* (1898), composto por ocasião do quarto centenário de célebre expedição marítima que Vasco da Gama comandou, percebe-se leve aura mística a perpassar esse pequeno drama de inspiração histórica, que se encerra no instante em que um velho marinheiro, à beira da morte, beija na boca o neto recém-chegado das Índias e assim lhe transmite o sopro de vida que, segundo narrara na cena inicial da peça, ele havia recebido muitos anos antes diretamente dos lábios do infante D. Henrique de Avis: “Naquele beijo deu-me um pedaço da sua alma. Sinto-o!...” (CÂMARA, 2006b: 133). Por fim, no texto encenado imediatamente após dois anteriores, *Meia-noite* (1900) – sobre o qual nos deteremos mais adiante –, verifica-se a prevalência da atmosfera soturna cultivada pelo teatro simbolista, embora a peça ainda se apoie em personagens individualizadas e intrigas amorosas – expedientes liquidados por Pessoa, cujos dramas estáticos, em seus melhores momentos, radicalizam os princípios de composição teatral acatados pelos adeptos daquela corrente estética.

²² Ilustra-o a seguinte fala da “triste viuvinha” Nazaré, situada no princípio do terceiro e último ato do texto, na qual se acusa a presença do marido que, mesmo morto, ainda lhe rege o destino: “[...] Que desgraça a minha! Nesta casa não se respira! Parece-me sempre que tudo está às escuras, que tenho uma mó em cima do peito! [...]” (CÂMARA, 2006b: 109).

Diferentemente das peças mencionadas no último parágrafo, em que há predomínio ora de um, ora de outro estilo, *O pântano* promove uma mistura mais equilibrada de tendências díspares, conforme se depreende da própria forma como se estruturam seus quatro atos: o primeiro e o quarto refletem pressupostos naturalistas, enquanto o segundo e o terceiro acumulam elementos de sabor simbolista. Em vista da ruptura representada pelos atos nucleares, compreende-se a recepção negativa da peça à época, uma vez que o público de então terá decerto apreciado os lances iniciais do espetáculo, dada a ambientação aristocrática responsável por criar a expectativa de que se desenrolaria uma comédia de salão ao gosto popular. De fato, apesar de o diálogo introdutório entre a Baronesa e o Doutor já aludir a eventos insólitos,²³ a somatória de tantos sinais agourentos não preparou os espectadores da época para a sequência da ação, pois todo o primeiro ato conserva aparências de um drama palaciano, colocando em cena indivíduos nobres que, entre uma fofoca e outra, se dedicam à elaboração de estratégias para formar casais de modo aleatório, bem como personagens que inescrupulosamente se sujeitam ao casamento por conveniência.

Assim sendo, quando Luísa, apaixonada por Alfredo – que, por sua vez, só se interessa por mulheres que portem título de nobreza –, aceita se casar com o Duque apenas para despertar a atenção do sujeito que virá a ser seu amante, o público da época, mesmo já advertido de que aquela era “uma mulher perigosa, que fez algum pacto estranho” (CÂMARA, 2006a: 269) – e recoberta, deste modo, por aura de mistério análoga à dos tipos que habitam a macabra mansão do futuro marido –, mesmo assim o público da época, enfim, assistiu com pasmo e repulsa à violenta mudança de tom principiada pelo segundo ato, que desloca os acontecimentos para o arruinado jardim do palácio que pertence ao Duque, que se situa em terreno pantanoso e nevoento.

A partir de então, dá-se livre curso à interferência de ingredientes simbolistas no curso da ação dramática, a começar pelo referido deslocamento. Em conformidade com o receituário daquela corrente finissecular, a ambientação funérea confere forma materialmente visível aos elementos anunciados nos lances iniciais da peça. Por certo, o

²³ Menciona-se o assassinato em circunstâncias misteriosas do irmão mais novo do Duque por um cigano, episódio que acarretou perturbações psíquicas em sua mãe e filha, tendo ficado a primeira delas, inclusive, presa a uma cadeira de rodas; descreve-se a atmosfera funesta que envolve a residência da família, um “palácio arruinado, de telhados corcovados, com janelas a que faltam as portas interiores, lembrando o olhar das caveiras” (CÂMARA, 2006a: 268) e situado em zona rural; refere-se a existência, naquele casarão decadente, de um velho criado, “com modos de além-túmulo” (ibidem), a serviço do Duque cujas mãos, segundo assegura o relato do Doutor à Baronesa, estavam gélidas quando dele se despediu “numa tarde de Outono, quente ainda como um dia de verão” (ibidem).

espaço derruído explicita as decorrências da série de eventos medonhos que perseguem aquela família desde a morte do filho caçula da Duquesa: “Não durmo... e sonho.”, assegura a órfã Matilde ao ser lembrada pelo velho criado José de que seu pai dorme sob a lápide beijada por ela em um cemitério, “Batem-me os dentes de pavor no leito, quando, alta noite, escuto gemidos tristes” (ibidem: 291). Antecipa-se, deste modo, a condição sonambúlica das personagens, própria das figuras que povoam o drama estático pessoano e que também caracterizavam aquelas das “peças de câmara” de Strindberg. Aqui, contudo, o sonambulismo não assume apenas ares metafóricos, e isso por força do verniz naturalista d’*O pântano*: no desfecho do terceiro ato, descobre-se que boa parte dos rumores noturnos não se deve a entes sobre-humanos, visto ser o criado José quem, ao longo das madrugadas, vaga pelos corredores do palácio empurrando a cadeira de rodas da velha matriarca paralítica, que, muda e desperta na maior parte do tempo, enfim quedava adormecida, mas proferindo orações durante o sono.

Ao proceder desta forma, D. João da Câmara atribui verossimilhança aos estranhos acontecimentos que se haviam avolumado no decorrer dos atos intermédios e com isso fornece uma explicação crível (isto é, de acordo com o cânone naturalista) para as vozes e ruídos que as personagens pressentiam preencher a propriedade do Duque. Nesse sentido, a ambiência sinistra do lugar – acentuada por inúmeros sinais agourentos ao gosto da estética simbolista, tais como frio e ventania²⁴ ou uivos de cachorro e voos de coruja –²⁵ não seria fruto de eventos sobrenaturais, ao contrário do que em mais de um momento sugerem as personagens do drama: “O sopro da peste passou sobre esta casa!” (ibidem: 292), a certa altura sentencia o criado José, que enxerga o ponto de partida da maldição que dali por diante teria acometido a família na misteriosa morte do irmão mais novo do Duque, Henrique, que após abandoná-los para viver ao lado de uma mulher casada com a qual fugiu e que foi sua amante até se

²⁴ Vejam-se os exemplos a seguir: “[...] estou num mundo estranho, fora do mundo em que vivia! Sinto o frio do medo a percorrer-me! [...] Eu bem sei que veneno aqui respiro, bem sei que miasmas sobem dessa charneca enorme, [...] penetram-nos nas veias, percorrem-nos os corpos, assassinando as almas.”, queixa-se Luísa ao Duque já no princípio do segundo ato (ibidem: 292). Pouco antes do desfecho deste mesmo ato, Matilde explica ao tio por que não consegue dormir à noite: “[...] Dantes o sol era vermelho e as folhas eram verdes. Faz tanto frio agora! [...] Batem portas lá dentro, na parte velha do palácio, e canta o vento nos corredores. [...] De noite, e de olhos bem abertos, oiço, no escuro do meu quarto, os gemidos do vento na parte velha do palácio [...]” (ibidem: 301-302).

²⁵ Na sequência de uma fala do Duque em que este diz sentir-se como morto (“A gangrena já chega ao coração... Cheiro a sepulcro”; ibidem: 306), lê-se a seguinte didascália: “(Ouve-se fora uivar um cão.)” (ibidem). Pouco adiante, a mesma personagem associa a “asas de demónio” o bater de asas de uma velha coruja que fez ninho ao fundo de uma sala abandonada do palácio (ibidem).

enfasiar dele pouco tempo depois, deixando-o só, viria a ser morto a mando do esposo dela, conforme será revelado no arremate.

Percebe-se que a rejeição sofrida pela peça à época remete não à ausência de componentes identificados com o Naturalismo ou com a ocorrência pontual de elementos afins ao Simbolismo, mas sim com a preponderância destes na maior parte do tecido dramaturgico (ainda que se apresentem sob roupagem naturalista, estética mais familiar ao público). Por certo, os ingredientes mortuários anunciados no princípio do drama não correspondem a dados suplementares; bem ao contrário, constituem a viga mestra de sustentação do texto, o centro do quadro pintado pelo dramaturgo, e não simples moldura deste. Isso é o que terá desconcertado o público de então, que tampouco tolerou o desfecho exibido pelo quarto e último ato, no qual a ação regressa a um espaço palaciano similar ao do início do texto – espaço agora corrompido pelas substâncias funestas liberadas pelos atos intermédios –²⁶ e no qual transcorre o envenenamento do Duque por Luísa, que com um prolongado beijo sufoca o grito lançado por este antes da morte, motivo por que, presumivelmente, cairá morta instantes mais tarde na presença do amante Alfredo, em decorrência da ingestão involuntária, por ela, de uma fração do veneno que se encontrava nos lábios do marido. Esta é uma dedução que faz jus à faceta naturalista da peça, mas que não corresponde à *causa mortis* sugerida na sequência final desta, quando se descarregam sobre a cena elementos que a homicida – revelada, momentos antes, como sendo a mesma mulher que no passado conduziu o irmão do Duque à ruína – associa à “maldita casa de espectros” (ibidem: 323) em que vivera durante seu segundo casamento:

LUÍSA – Que pancada soturna deu a mão do cadáver! [...] (*Dum lado, Alfredo começa a apagar as serpentinas, do outro, Luísa vai para fazer o mesmo. Ouve-se fora Saturno a uivar. Luísa para assustada e escuta. Cala-se o cão. Luísa faz com as mãos o gesto de quem sacode uma ideia má. Apaga as luzes da primeira serpentina. O Saturno uiva novamente.*) Um sonho!... Um pesadelo!... A tantas léguas! Como hei de ouvi-lo aqui? (*Escuta. O cão deixou de uivar.*) É sonho. É pesadelo. (*Continua a apagar as luzes.*) Calou-se. [...] (*Uiva o cão.*) Ouviste?

ALFREDO – Um cão uivando à morte?

LUÍSA – Ouviste um cão uivando à morte?

ALFREDO – Ouvi um cão uivando à morte.

LUÍSA – À minha? À nossa? Calou-se. Sonhámos ambos. O *Saturno* é tão longe!... [...] Calou-se. Um sonho. Um pesadelo. (*Apaga a última luz.*) [...] Em trevas não, que tenho medo! Corre aquela cortina!... Sinto nas sombras adejarem as roupas frias dos fantasmas! [...] (*Uiva o cão por intervalos até ao final do ato.*) Ele outra vez! Depressa!... Um pesadelo! Um sonho horrível!

²⁶ “Cheira a pântano aqui! Alguém trouxe o perfume diabólico perfumado ao fato!”, acusa Luísa ao Duque (ibidem: 330).

ALFREDO (*que foi correr a cortina, recuando espavorido*) – Ah!
LUÍSA (*correndo para ele*) – Que foi? (*Olhando para a direita.*) É sonho!... É pesadelo!... Não fui eu!... Não fui eu!... Acordem-me! Acordem-me! (*Entra a Duquesa sonâmbula pela galeria, vagorosamente.*) Perdão! Perdão!... (*Cai.*)
ALFREDO (*correndo para ela*) – Luísa!... É morta! Morta!...
DUQUESA (*atravessando lentamente a galeria*) – *Requiem aeternum dona ei, Domine.*
JOSÉ (*acompanhando-a, atrás, cauteloso*) – *Et lux perpetua luceat ei.*
(*O Saturno fora continua uivando.*)

(*ibidem*: 335-336)

Envolta por elementos melodramáticos e mesmo rocambolescos,²⁷ a emergência de componentes simbolistas prevalece no desfecho, pois sugere a atuação de uma personagem sublime nos moldes maeterlinckianos: antes insinuada como correspondente à presença do irmão mais novo do Duque a assombrar tanto o castelo derruído quanto seus ocupantes, e depois descartada, em vista da revelação dos passeios noturnos da Duquesa na companhia de seu velho criado, é uma instância sobrenatural, aqui relacionada à vingança divina, o que leva Luísa à morte, cujo espectro já rondava aquelas personagens: “Trago-lhe a morte.”, diz José a seu patrão imediatamente antes de este confrontar a esposa pela última vez, “A nossa velha amiga, a que lhe dava sobre o pântano bailes mais belos do que os seus. [...] Duque, Duque, senhor, veja se Deus o faz carrasco” (*ibidem*: 329).

O excerto citado acima exhibe também um procedimento de construção dialógica do qual o dramaturgo já se valera em outros momentos da peça, isto é, a reiterada repetição ou variação de certas passagens do diálogo (sublinhadas por mim a seguir), aproximando-o de um monólogo:

DUQUE – [...] Em que cilada vil de morte fui cair?... E hei-de morrer assim, desesperado, desonrado e faminto!... Porquê? Porquê?
LUÍSA – Desesperada, desonrada e faminta, hei-de eu morrer! A noite! A noite!... Dum lado espectros, doutro lado...
DUQUE – Dum lado espectros, doutro lado...!

(*ibidem*: 297)

²⁷ Para além da revelação de que Luísa foi a mesma mulher que indiretamente provocou a morte do irmão do Duque anos antes, o desfecho ainda reserva espaço para um *coup de théâtre* [golpe de teatro] à moda classicista, com o reaproveitamento, na última cena, de um elemento cênico displicentemente referido no início do drama: uma carta de três páginas enviada pelo nobre à sua então pretendente, em cuja última folha se lia apenas a frase “Morro por ti, Luísa!”, mais adiante serve de álibi à assassina, que procura forjar o suicídio do marido (cf. *ibidem*: 276-277; 332-333). Ressalte-se, ainda, que já se havia antecipado a circunstância da morte do Duque na seguinte fala desta personagem, proferida no início do segundo ato: “[...] Luísa, como é que na doçura do teu beijo penetrou no meu corpo este veneno que o percorre? [...] Se uma outra noite há-de matar-me, quero morrer num beijo teu!” (*ibidem*: 295).

JOSÉ – A noite é de luar. Isto vai mal, vai mal, vai mal. Luar e nuvens. Há-de haver logo trovoada.

DUQUE – Nunca vi uma noite mais cheia de presságios. Luar e nuvens.

JOSÉ – Luar e nuvens. Passam as sombras sobre o pântano e muda-se a neblina em roupas de fantasmas.

DUQUE – Andam c’rujas voando em torno do palácio. Nunca vi noite assim terrível em presságios.

JOSÉ – Quando a Duquesa, minha senhora, pressente a trovoada, não dorme, nem eu durmo. Passam as nuvens sobre a lua e as sombras sobre o pântano. Ergue-se alto a neblina.

(ibidem: 305)

DUQUE (*arrepido*) – Contágio horrível! Sinto a razão fugir-me!... [...] Quero saber a vida dos fantasmas. Tu sabes? Conta.

JOSÉ – É da neblina desse pântano. Entra a humidade pelas fendas, voam na casa os pesadelos.

DUQUE (*imitando-lhe os gestos*) – Voam na casa os pesadelos!

[...]

JOSÉ – [...] São surdos, mas escutam-nos; são mudos, mas entendem-se. Correm na noite silenciosa, acordam ao piar dos mochos tristes, e então têm vida as coisas mortas.

DUQUE – Têm vida as coisas mortas!

JOSÉ – Não queira saber nunca os mistérios da noite! Têm vida as coisas mortas; os doidos erguem-se dos leitos, onde acordados não se mexem; os surdos ouvem; os mudos falam!... Eh! Eh! Eh! Eh!

DUQUE (*imitando-o*) – Eh! Eh! Eh! Eh!... Os doidos erguem-se dos leitos, onde os acordados não se mexem!

JOSÉ – Os surdos ouvem!

DUQUE – Os mudos falam!

JOSÉ – Eh! Eh! Eh! Eh!

DUQUE (*revoltando-se contra o contágio*) – Não rias!... Não rias!... Contágio horrível!... Sinto a razão fugir-me!

JOSÉ – É da neblina desse pântano.

(ibidem: 307)

Tal como observou Renata Soares Junqueira, a “repetição sistemática de gestos e de expressões” transmite a impressão de que a “loucura de uma personagem fosse aos poucos contagiando todos os demais habitantes do sinistro palácio”, fazendo, em determinadas cenas, os diálogos se assemelharem a monólogos, “como se uma única personagem falasse” (JUNQUEIRA, 2013: 45). Considerando-se tais reiterações, pode-se reconhecer em D. João da Câmara um precursor do dramaturgo Fernando Pessoa, que, por sua vez, ao ampliar as possibilidades expressivas que assimilou dos primeiros dramas de Maeterlinck,²⁸ antecipa-se a tendências características do drama moderno e

²⁸ O excerto a seguir, extraído d’*A princesa Maleine* (1889), ilustra o quanto D. João da Câmara decalca o procedimento das repetições presente na obra do dramaturgo belga, procedimento esse de que Pessoa igualmente se apropria, empregando-o, porém, de forma mais livre em seus dramas estáticos: “MALEINE – Oh! o vento do mar sacode meus cabelos! – Mas não há mais casas ao longo das estradas! || A AMA – O quê? – Não fale assim para fora, não ouço nada. || MALEINE – Não há mais casas ao longo das

contemporâneo, que, havendo florescido a partir da segunda metade do século xx, se estenderia até os nossos dias, conforme já analisado em outra altura deste trabalho.²⁹

A cena final d'*O pântano* ainda sugere a questão da realidade como sonho, igualmente familiar ao autor d'*O marinheiro*. Tal problemática será mais amplamente desenvolvida em *Meia-noite*, texto que se aproxima mais da dinâmica do drama estático pessoano do que aquele que acompanhamos até aqui. Apesar de também a obra representada em 1900 ainda preservar alguns traços naturalistas – quase que completamente abandonados por Pessoa, de quem poucas peças (pensemos em *Inércia*, *A cadela* e *Intervenção cirúrgica*) apresentam situações que se avizinhem do Naturalismo, postas em segundo plano por força da apagada fisionomia das figuras em cena –, esta peça demonstra maior segurança, por D. João da Câmara, no manejo de procedimentos simbolistas. Nela, segundo veremos a seguir, o dramaturgo aprofunda a tendência à diluição da ação dramática já presente nos atos intermédios do outro texto – artifício que repercute o estatismo de matriz maeterlinckiana –, amplifica a disposição monológica do diálogo e promove o desenrolar do drama menos no exterior do que no íntimo das personagens.³⁰

Em *Meia-noite*, a exemplo do que antes sucedera n'*O pântano*, alguns dos actantes são constantemente premidos pelo peso de eventos pretéritos, cuja intensa reverberação no presente os impede de dar livre curso a suas vidas. O diferencial da primeira peça em relação à segunda é que, nesta última, tal carga assume ares de maldição imposta pelo destino e mobiliza o expediente da personagem sublime – caro a Maeterlinck, conquanto seus dramas iniciais estejam isentos do sabor melodramático ainda detectável no texto de Câmara –, enquanto no drama agora em foco a evocação do passado ecoa a prática dramatúrgica do último Ibsen, mestre em atribuir aura espectral a traumas de origem longínqua, conforme visto anteriormente.³¹

Transcorrida em meados do século XIX, a ação se situa na histórica catedral da Sé de Lisboa, espaço que corresponde ao ideal simbolista de resguardar as personagens de

estradas! || A AMA – Não há mais casas ao longo das estradas? || MALEINE – Não há mais campanários no campo! || A AMA – Não há mais campanários no campo? || MALEINE – Não há mais moinhos nos prados! || A AMA – Não há mais moinhos nos prados? || MALEINE – Não reconheço mais nada!” (MAETERLINCK, 1999: 103-104).

²⁹ Cf. capítulo II, p. 56-75.

³⁰ Luiz Francisco Rebello já chamou a atenção para o último aspecto, salientando a afinidade deste com a proposta pessoana de um teatro baseado na “revelação das almas através das palavras trocadas” (TE: 276): “[...] é na consciência das personagens que o drama se trava, não só entre si mas dentro delas próprias” (REBELLO, 2006: 65)

³¹ Cf. capítulo III, p. 112-117.

quaisquer preocupações mundanas, conservando-as encapsuladas em ambientes fechados e quase que sem comunicação com o mundo exterior – receituário igualmente obedecido por Pessoa mais adiante, ao encerrar as três veladoras d’*O marinheiro* num “quarto que é sem dúvida num castelo antigo”, cômodo em que se verifica a existência de “*uma única janela [...] dando para onde só se vê [...] um pequeno espaço de mar*” (TE: 31; TDE: 51). O primeiro ato decorre nos telhados da igreja, onde se localizam as habitações do Cônego, figura de cariz moralizante que funciona como ponto de ligação entre todas as demais personagens: padrinho de Romana, mulher balzaquiana que optou pela vida monástica ao lado dele a fim de superar uma desilusão amorosa sofrida na juventude; supervisor do organista Crisóstomo, que almeja reconstruir musicalmente os versos bíblicos que enformam o *Cântico dos cânticos*, e do sineiro Sursum-Corda, obcecado pela ideia de compor um repique à altura do amor impoluto de sua filha Lucrécia pelo santeiro Cesário, a ser dobrado na sequência do casamento destes, com a bênção do religioso que comanda o templo.

A primeira personagem a ter seus traumas evidenciados é o sineiro alcoólatra, que se deixou dominar pelo vício após ter sido abandonado pela mulher com um bebê para criar. As réplicas que inicialmente dirige ao Cônego demonstram haver claro influxo da obra dramática ibseniana na composição do texto, por revelarem o temor que Sursum-Corda alimenta de transmitir à filha, prestes a se casar, a herança pecaminosa de sua pretérita relação conjugal – problemática explorada pelo dramaturgo escandinavo em uma peça como *Espectros* (1881), na qual o debate sobre a possível hereditariedade de uma doença venérea subjaz ao receio de que o filho da protagonista encarne o fantasma de seu falecido esposo, cuja presença a assombra mentalmente desde muitos anos antes.

À diferença do que sucede n’*O marinheiro*, em que o recurso à evocação do passado acentua a natureza fantasmagórica das figuras que povoam a cena, por conta da flagrante similaridade entre as lembranças que cada uma das veladoras exprime – o que dificulta a manutenção de traços distintivos entre as falas das três –, em *Meia-noite* a reconstrução de eventos pretéritos por meio de narrativas enxertadas no diálogo está a serviço do modelo naturalista de composição fisionômica das personagens, as quais ainda conservam, nesta peça, claras feições individuais. Isso à parte, despontam, no texto de Câmara, enunciados que prenunciam temáticas da predileção de Pessoa, como o privilégio da interlocução do sujeito consigo próprio (“A mim mesma digo o que sinto

e me respondo, que alma não há que não tenha duas vozes”,³² declara Romana; CÂMARA, 2006b: 149); a indistinção entre interior e exterior, explorada em poemas de inspiração interseccionista (“O que é fora é também dentro de mim”, assegura a mesma personagem, que, logo a seguir, parece prever o componente mediúnico que o criador da tríade Caeiro-Reis-Campos sugeriria estar por trás da heteronímia: “Oíço vozes; não sei onde falam”; *ibidem*: 154); e, por fim, a intuição de que a vida é sonho e os viventes, sonâmbulos, reiterada em diversas passagens do texto, das quais a mais sintética é proferida, outra vez, pela protagonista feminina: “A vida... um sonho... outro sonho... Nunca se é bem acordado!” (*ibidem*: 179).

A propensão ao encapsulamento, que tem por consequência a paralisia da ação externa, desenrolada no interior das personagens, também provoca a emergência da forma monológica no seio do diálogo. Aqui, porém, já não se trata de transmitir a impressão de que os dialogantes conformem uma única personagem a falar, segundo já se observou em relação a certas passagens d’*O pântano*, mas sim de, em decorrência do mencionado ensimesmamento, propiciar a intersecção de solilóquios – fenômeno similar ao “diálogo dos monólogos” comentado no capítulo II deste trabalho, presente no drama estático pessoano e também difundido no drama moderno e contemporâneo –, de tal modo que as falas de uma personagem deixem de responder às de outra e passem a correr em paralelo, esvaziando a própria noção de réplica. Ilustra-o a longa sequência parcialmente reproduzida a seguir, que constitui o clímax do segundo ato da peça, na altura em que Romana e Sursum-Corda se apresentam tomados pelo êxtase enquanto escutam a versão musical do *Cântico dos cânticos* composta por Crisóstomo:

ROMANA – Teu ânimo deve ser bem-disposto, Sursum-Corda, para o que vais ouvir. (*Para Crisóstomo.*) Toque.

CRISÓSTOMO – Finalmente! (*Senta-se na cadeira alta do órgão e dispõe-se a tocar.*)

ROMANA – O *Cântico dos Cânticos*!

(*Depois de umas harmonias vibrantes, que se espalham pela igreja como um hino triunfal, ergue-se num outro registo um canto simples, de grande pureza, cheio de unção religiosa.*)

SURSUM-CORDA (*dando ao fole, enlevado, atirando beijos à imagem de Nossa Senhora*) – És linda, linda!... Senhora!... Minha Nossa Senhora!

[...]

ROMANA (*ao voltar da melodia larga*) – [...] Bate à porta o meu amado [...] E eu fui abrir-lhe a porta e, só de tocar onde as suas mãos tocaram, a mirra destilou dos meus dedos! [...]

³² Acerca desta mesma passagem, atente-se para o que observou REBELLO (2006: 66): “[...] anuncia já um dos tópicos fundamentais da dramaturgia (da arte e da literatura, em geral) do primeiro terço do século XX, a dissolução da personalidade, que teve em Joyce, Pirandello e Pessoa os mais ousados exploradores”.

(A música foi, pouco a pouco, perdendo o sentimento religioso em que ao princípio se inspirara. Uma ou outra nota lembra gemidos.)

SURSUM-CORDA – O meu pecado!... O meu pecado!

[...]

ROMANA (*pouco a pouco excitando-se*) – [...] No marfim vejo o polido e a brancura do seu corpo, nas asas negras dos corvos a cor dos seus cabelos [...]

SURSUM-CORDA (*dolorosamente*) – Era tão linda a mulher... tão linda!... [...]

(A música, no registo mais suave do órgão, esmorece em notas prolongadas, como num queixume enternecido. [...] O órgão murmura as últimas notas.)

(ibidem: 175-177)

Embora a sequência capte as personagens em condição extática – favorável ao isolamento destas, cuja atenção se desvia de seus interlocutores para o interior de si mesmas, o que leva à prevalência do discurso monológico –, trata-se de uma passagem que faz jus à dinâmica de construção dialógica que predomina em toda a peça. De fato, a dramaticidade do texto se expressa por meio de conflitos que se dão apenas no interior das figuras em cena. Tais conflitos, portanto, não resultam de embates provenientes do entrechoque dos actantes por intermédio do diálogo, como seria de se esperar em uma obra dramaturgicamente mais convencional – daí a aparência lírica deste drama, o que pode ter agradado a Pessoa.³³

Assim sendo, *Meia-noite* constitui peça que, mesmo sem recorrer a artifícios explicitamente maeterlinckianos,³⁴ privilegia o estatismo como forma de conduzir a

³³ Embora não se conheça, atualmente, referência explícita ao nome de D. João da Câmara nos escritos de Pessoa, menciona-se “O Pântano” em uma lista manuscrita que o autor redigiu por volta de 1928, intitulada “From Portugal” (BNP/E3, 144Q-34r; cf. SEPÚLVEDA e URIBE, 2016: 185). Tal alusão reforça a hipótese de que Pessoa provavelmente não tenha permanecido de todo alheio aos principais textos dramáticos de Câmara, já que, em “O teatro-arte (apontamentos para uma crônica)”, publicado em 1913 pelo amigo e comparsa Mário de Sá-Carneiro, o dramaturgo figura como um dos poucos portugueses que se mostrou capaz de edificar obra teatral à altura daquela concebida pelos mais destacados expoentes da dramaturgia europeia do período, como Ibsen, Maeterlinck e Hauptmann. Ali, Sá-Carneiro refere de maneira expressa os dramas *O pântano* e *Meia-noite*, manifestando preferência pelo primeiro. Esses “apontamentos para uma crônica” ainda voltarão a ser objeto de comentário neste subcapítulo, seja quando nos detivermos sobre a dramaturgia de António Patrício, seja quando abordarmos os dramas que o próprio Sá-Carneiro compôs junto a dois colegas de liceu.

³⁴ É possível entender certas menções ao frio, nesta peça de Câmara, como correspondentes à presença da personagem sublime em termos próximos aos preconizados pelo dramaturgo belga, que costumava associar ventanias e calafrios à manifestação de entes não apreensíveis pelo olhar humano. Por um lado, tais menções podem sugerir a presença, junto a Romana, de seu falecido noivo. Por outro lado, podem simbolizar o fato de ela nunca haver superado o trauma que lhe provocou essa relação amorosa, pois, antes de morrer, o antigo noivo já havia rompido com ela algum tempo após partir em viagem à Índia. Por força desse ou daquele motivo, portanto, ela não conseguirá ceder às investidas românticas do sensível Crisóstomo. Exemplificam-no as passagens a seguir: “ROMANA – Como a lembrança cá dentro!... Tenho frio.” (ibidem: 178); “ROMANA (*com um calafrio*) – Brancas são as visões do claustro e um hálito da madrugada as desfaz, que não curva uma urtiga na haste! (ibidem: 184); “ROMANA – [...] Também sobre mim um desconhecido temor pesou como nevoeiro baço e opaco. Condensou-se na minha alma e até às fibras mais íntimas penetrou húmido e frio e doloroso. Crisóstomo, que mal-estar foi este? [...] Quando, alta noite, exausta, fechei os olhos, os mortos, num sonho horrível, vieram todos

ação dramática – reconfigurada, mas não abolida, nunca é demais insistir, conforme já se fez em outros momentos deste trabalho com relação a Pessoa e outros dramaturgos –, deslocando-a da esfera do visível (própria do teatro, “lugar de onde se vê”) para o âmbito anímico, o qual não se deixa traduzir com facilidade em signos materialmente apreensíveis pelo público. Nesse sentido, este “drama interior” composto por D. João da Câmara, na esteira daquele engendrado pelo último Ibsen, prenuncia o drama estático pessoano, orientado menos pela interlocução entre indivíduos do que pelo diálogo entre consciências (no caso de Pessoa, ainda se dá vazão a um diálogo intrassubjetivo, segundo já se viu anteriormente). Deste modo, a viagem extática experimentada pelas três veladoras, pelo príncipe moribundo ou por Salomé, entre outras figuras pessoais, é já prevista pelo cruzamento de conflitos interiores das personagens de Câmara, entregues ao êxtase na cena parcialmente reproduzida acima, na qual se observa a manifestação simultânea da desordem interna de Sursum-Corda, sineiro que busca na imagem de Nossa Senhora um refúgio para a lembrança obsedante da mulher que o abandonou, sua cúmplice no pecado da carne; de Romana, dividida entre a atração amorosa e sexual que alimenta (e depois reprime) pelo organista; e de Crisóstomo, que, embora calado, exprime por meio de um instrumento musical o seu amor pela afilhada do Cônego, sentimento atravessado pela mesma pulsão sacroerótica que emana do *Cântico dos cânticos*.

1.4. A personagem sublime no teatro de António Patrício

Ao comentar o contexto de escrita d’*O marinheiro*, Robert Bréchon, a exemplo de inúmeros críticos que lhe precederam, assinala que as primeiras peças de Maeterlinck constituíram modelo privilegiado para a de Pessoa. Afirma, também, de modo categórico: “Não se detecta influência nacional em sua concepção de teatro” (BRÉCHON, 1999: 175). Realçando a inexistência, em Portugal, de “autor dramático digno de nota” desde Almeida Garrett – e, antes deste, apenas António José da Silva, António Ferreira e Gil Vicente, insuficientes para instituir uma “grande tradição teatral” naquele país –, o estudioso ainda assegura terem sido “nada convincentes” as raras incursões de autores

acusar-me com as melancolias de seus olhares. [...]” (ibidem: 191); “ROMANA – Deve ser tarde. Não se ouve um sussurro sequer! [...] Meia-noite! (*Fecha a janela e vem até junto da mesa onde está o candeeiro. Para um instante. Corre-lhe o corpo um calafrio e diz baixinho:*) Meia-noite! (*Pega no candeeiro e dirige-se devagarinho para o quarto, cantando em voz muito baixa, melancolicamente, como fora da própria vontade, os últimos compassos da música de Crisóstomo.*)” (ibidem: 194).

portugueses na dramaturgia de inspiração simbolista (ibidem). Dentre estes, além de Eugénio de Castro, refere apenas o nome de António Patrício, cuja primeira peça, *O fim* (1909), reputa como “hoje esquecida” (ibidem). Transcorridos cerca de vinte e cinco anos desde a primeira publicação de tais apontamentos, no entanto, convém modalizá-los, em vista do diálogo potencialmente fértil entre este texto e o drama estático pessoano.

Não escapou a Armando Nascimento Rosa, arguto estudioso de Patrício, a percepção de que Pessoa pode ter-se deixado acometer por alguma *ansiedade da influência* em relação àquele dramaturgo, para retomar a fórmula que Harold Bloom consagrou:

Seis anos depois d’*O Fim*, Pessoa publica *O Marinheiro* em *Orpheu I* e a sua peça é, em muitos aspectos, muito maeterlinckiana [...], mais ainda do que a primeira aventura teatral de Patrício. A fortemente personalizada linguagem dramaturgic patriciana está, porém, extremamente próxima dos horizontes da prática visível da escrita pessoana para teatro. Pessoa temeria não trazer algo de novo e de melhor a um género em cujo campo contava com um rival como Patrício. [...] Especulamos sem rede, é um facto, pois Pessoa nada escreveu a este respeito.³⁵ Mas este nada é sobremaneira significativo, porque Pessoa admirava muito o Patrício prosador³⁶ [...] No entanto, um silêncio paira por parte de Pessoa, pelo que temos conhecimento, relativamente ao teatro patriciano. Seria porque esse era um teatro que desejaria superar e não o fez? [...] seria decerto impossível para Pessoa enumerar com justiça um de entre os da sua revolucionária geração que pudesse apresentar, à data, produção apta a ombrear com a qualidade e a diferença d’*O Fim*; obra única já então publicada de Patrício-dramaturgo.

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 95-96)

Efetivamente, o confronto entre *O fim* e *O marinheiro* revela existirem não poucas afinidades entre as duas peças, a começar pela presença de um mesmo vocábulo no subtítulo de ambas: “história dramática em dois quadros” e “drama estático em um quadro”. Já de início, portanto, elas se posicionam à margem de arranjos mais convencionais do texto dramático, cuja organização em atos ou cenas (estas conforme as entradas e saídas das personagens) privilegia o progressivo desenvolvimento da ação. O princípio do quadro, por sua vez, ao implicar a aproximação do universo teatral com

³⁵ Saliente-se que, nesta passagem, Armando Nascimento Rosa se refere especificamente à inexistência de documentos, no espólio de Pessoa, relativos ao António Patrício d’*O fim*, bem como ao possível influxo desta peça na composição d’*O marinheiro*. Isso porque, entre os papéis de Pessoa conhecidos até o presente, há pontuais menções àquele autor. Esse é o caso, entre outros exemplos, de uma lista manuscrita a tinta preta, com o título “From Portugal” [BNP/E3, 144Q-34r] e redigida c. 1928 (cf. ES: 80; republicada em SEPÚLVEDA e URIBE, 2016: 185).

³⁶ Em carta de 1912, endereçada a Álvaro Pinto, o escritor elogia Mário de Sá-Carneiro nos seguintes termos: “[...] é o único *novo* em quem está o poder de contestar a António Patrício o primeiro lugar entre os contistas” (CORR I: 57; grifo do autor). Anos mais tarde, em carta remetida a Adriano del Valle em 1923, qualifica o *Serão inquieto*, de Patrício, como “um dos mais perfeitos livros de contos que se têm escrito em Portugal” (CORR II: 24).

o pictórico, evidencia o dispositivo óptico que preside a experiência do teatro, pois a palavra grega *theatron*, como se sabe, remete a “lugar de onde se vê”.

Proposta por Diderot em meados do século XVIII, a noção de quadro, “ao solapar a concepção aristotélica da fábula, segundo a qual o conjunto dos elementos do drama não é qualificado senão pela ação” (Losco, in SARRAZAC, 2012b: 176), antecipa a emergência de elementos que, sob a perspectiva de Peter Szondi, denunciariam estar em crise a forma dramática predominante no Ocidente, centrada no intercâmbio dialógico e no confronto entre distintos caracteres – proposição que viria a ser reavaliada por Jean-Pierre Sarrazac, que, diante dos mesmos fenômenos analisados pelo teórico húngaro, neles identifica indícios da ascensão de um novo paradigma do drama, refutando, desta forma, o modelo “crísico” szondiano. Assim sendo, segundo a perspectiva adotada pelo ensaísta francês, trata-se menos de suprimir por completo a ação dramática do que de reinventar os meios de situá-la no tecido dramaturgico:

Antes de mais nada, a função do quadro consiste em deter o fluxo discursivo e em suspender a fábula (o desenvolvimento sintagmático da intriga) para permitir essa interiorização dos conflitos. [...] Por meio do quadro, quer se refira à imobilização total das personagens ou mais simplesmente ao congelamento da palavra e da agitação comum da cena, trata-se de abrir esta última, portanto, a uma dimensão nova, inacessível ao simples desenrolar de uma ação contínua.

(RYKNER, 2010: 111-112)

É perceptível o parentesco desta categoria com o estatismo mais tarde preceituado por Maeterlinck, inspiração comum a Patrício e Pessoa: no quadro dramático, tanto se pode valorizar o silêncio como recurso expressivo, ralentando o andamento do diálogo por meio de pausas e reticências, quanto se pode submeter as personagens à paralisia e ao confinamento. Tais aspectos se fazem notar nos dramas de ambos os autores: n’*O fim*, a figura do Ministro observa serem as palavras “tão inúteis como um necrológio” (PATRÍCIO, 1974: 24), ao passo que, n’*O marinheiro*, uma das veladoras considera a linguagem falada “um modo tão falso de nos esquecermos” (TE: 32; TDE: 52); já no que concerne à retração espacial, a similaridade entre os dois textos é ainda mais flagrante, estando as personagens, quase sempre imóveis, isoladas no interior de um palácio – “*O Paço Velho numa das sete colinas da cidade. Sala de recepção*” (ibidem) e “*Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo*” (TE: 31; TDE: 51). Em relação a este último aspecto, faz-se oportuno ressaltar, ainda, a semelhança da informação presente na didascália inicial de ambos os textos com aquela que introduz a primeira rubrica d’*A intrusa*: “*Uma sala bastante escura em um velho castelo*” (MAETERLINCK, 1999: 245).

Apenas seis anos separam a publicação das duas peças, concebidas sob conjuntura histórica similar: ambas são posteriores ao regicídio de 1908, quando o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe foram assassinados a tiros perante a rainha D. Amélia, que escapou ilesa, e o príncipe caçula, D. Manuel, ferido levemente. O episódio acelerou a queda da Monarquia em 1910, regime agonizante desde o Ultimato britânico de 1890, que representou, para o povo português, vexame internacional de enormes proporções.

Se, na peça de Pessoa, tais eventos históricos se fazem notar apenas de forma muito *velada*, sintetizados na afirmação de que “Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste” (TE: 32; TDE: 53),³⁷ o texto de Patrício aborda o problema de modo menos sutil. De fato, segundo informação subsequente à listagem de *dramatis personae*, “A ação passa-se na capital do Reino. Atualidade.” (PATRÍCIO, 1974: 9), local e época facilmente associáveis à Lisboa pós-regicídio, de acordo com o que se depreende de uma fala do Duque logo no princípio do drama, em referência à Rainha velha, cuja descrição remete à imagem de D. Maria Pia, mãe do monarca morto: “Dizem que ela está louca. Não é natural que, depois de ver o filho e o neto assassinados, a dor, o desespero a desvairassem?...” (ibidem: 17).

O primeiro quadro d’*O fim* ainda conserva certas aparências de um drama mais tradicional: além de criados que vestem trajes de luto, ocupam a cena quatro figuras de alcunha genérica – a Rainha, a Aia, o Duque e o Ministro –, as quais transitam por um cenário decadente: as cortinas que cobrem as janelas da sala de recepção têm a cor “*dum vermelho púdo, já sem brilho*” (ibidem: 11) e as paredes, desocupadas, apresentam manchas de umidade. A primeira personagem a falar, o Duque, anuncia os preparativos para a recepção a ocorrer ali no dia seguinte, por ocasião do aniversário da anciã. As réplicas trocadas entre ele e a Aia, no entanto, sugerem que a celebração dificilmente ocorrerá, em vista da situação de penúria do Estado português, com visíveis reflexos no cotidiano real e cujos efeitos a dupla busca camuflar aos olhos de Sua Majestade: “Nós

³⁷ Atente-se ao que Caio Gagliardi escreveu a esse propósito: “O país em que a veladora diz ter vivido ‘outrora’ é já, provavelmente, um Portugal anterior à profunda crise política que marca a infância de Pessoa em Lisboa. [...] vale a pena considerar que entre os episódios de 1890 e 1910, a infância e juventude do poeta estão longe de ser o éden, o ‘outrora’ projetado em seus poemas [...] Esses elementos históricos e biográficos não explicam, evidentemente, a peça. Apenas podem ser indiretamente referidos a ela. [...] Dessa perspectiva, a donzela morta, mistério mudo, corpo velado até o raiar de uma nova manhã [...], apresenta notável analogia com o cadáver de Portugal [...]” (cf. “Introdução”, in TDE: 35-36).

a iludiremos como pudermos, piedosamente”, ressalva, com desânimo, a condessa que lhe serve de dama de companhia (ibidem: 13).

Na segunda metade de tal quadro, porém, a entrada da Rainha faz ruir as aparências de um drama histórico. Isso porque, não bastassem os contornos quase cadavéricos com os quais é delineada,³⁸ esta figura intui a presença incorpórea da Morte em torno de si: “Ela está dentro de nós, a ouvir-nos. Fico transida só de pensar nisso... Eu não lhe falo nunca: tenho medo. Ando sempre a cantar para a adormecer. [...] Oiço-a em tudo [...]” (ibidem: 27). A partir da cantiga, em versos redondilhos menores e rimados, que a idosa entoia para tentar emudecer aquela entidade, a personagem praticamente não voltará a se expressar em prosa, prevalecendo o discurso versificado, com metros e esquemas rítmicos variáveis.

A exemplo do que ocorre n’*A intrusa*, Patrício confere àquela presença traços alegóricos que são facilmente associáveis à Morte: na cantiga entoada pela Rainha, menciona-se que “Dona Morte dorme,/ Dorme sossegada./ Tem a foice ao lado,/ Brilha de afiada...” (ibidem: 27), enquanto no drama de Maeterlinck é fornecida a seguinte informação em uma rubrica: “*Ouve-se, de repente, o barulho de uma foice sendo afiada do lado de fora*” (MAETERLINCK, 1999: 255). Além disso, os dois dramaturgos aludem à morte por meio de menções ao ambiente gélido: “Parece-me que o frio entra no quarto” (ibidem: 253), diz o Avô em referência à sétima pessoa que intui se sentar à mesa com ele e seus familiares; “Há uma friagem já...” (PATRÍCIO, 1974: 30), queixa-se a Rainha ao Duque, entre uma divagação e outra.

Já Pessoa, por seu turno, é mais inventivo ao introduzir sua versão da “personagem sublime” maeterlinckiana n’*O marinheiro*: embora, tanto quanto o ancião cego e a monarca desvairada, as três veladoras façam menções ao frio (possivelmente aludindo à morte, que as ronda não apenas na forma do cadáver que têm diante de si, mas também de uma entidade invisível que pressentem transitar entre elas),³⁹ a “quinta pessoa” não se deixa reduzir com tamanha facilidade a alternativas tão restritas de leitura. Conforme o sugerido no capítulo anterior, tal figura se presta a maior abertura de sentidos, deixando-se apreender de forma múltipla: pode ser lida como alegoria da

³⁸ Eis alguns dos termos que a descrevem: “É alta, magríssima. Os cabelos brancos, muito ralos nas têmporas [...] As mãos belas e ósseas, de dedos-falanges. [...] É lívida. Os olhos – duas gotas de sangue azul, coagulado. Boca grande, sem lábios, de comissuras dúbias. Em toda a máscara emaciada, um hieratismo teatral de linhas. [...]” (ibidem: 25).

³⁹ Vejam-se as falas a seguir: “PRIMEIRA – [...] Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está...” (TE: 37; TDE: 59); “SEGUNDA – [...] Que frio é este?... O que é isto?... Ah, é agora... é agora...” (TE.: 44; TDE: 69).

Morte, avatar do marinheiro sonhado pela Segunda veladora ou, ainda, como representação da instância autoral.

Acrescente-se que a peça publicada em *Orpheu* não é a única na qual se podem entrever indícios de que Pessoa possivelmente tomou contato com o texto de Patrício. A personagem enlouquecida da Rainha introduz neste drama um princípio monológico similar ao que norteia a condução do diálogo n' *A morte do príncipe*. Ali, as “ilhas de diálogos” (Novarina, *apud* SARRAZAC, 2012a: 260; *idem*, 2017: 212) entre a personagem do título e seu criado mal disfarçam a roupagem de um monólogo, uma vez que as intervenções do servo são bastante sucintas e pouco acrescentam às falas do jovem nobre, que ocupam a maior parte do texto, tal como ilustra o trecho a seguir:

PRÍNCIPE – [...] Eu nunca fui feliz... Quando, das ameias do meu novo castelo, eu olhar debruçado a confusão pequenina do mundo, eu serei feliz completamente... Talvez nem mesmo assim seja feliz... [...]

X – Não serão todos assim?

PRÍNCIPE – Quem são todos? Para mim todos são só um... Eu nunca conheci ninguém... Distinguia as pessoas como quem distingue pedras... Nunca me deram a impressão de serem reais, especialmente quando falavam... Diziam todos as mesmas cousas [...] Não há ninguém... Toda a gente é uma só pessoa que não existe... Que vago... Que vago...

X – Vago, o quê, meu senhor?

PRÍNCIPE – Tudo... O horizonte está muito longe, muito longe... Ainda assim... não sei... não está... Vejo-o muito mais longe, mas não o sinto muito mais longe... Não sei bem o que vejo ou o que sinto... [...] Como os reposteiros são estranhos...

X – Estranhos, estranhos?

PRÍNCIPE – Demasiadamente ali... Tenho vontade de ter medo de os estar vendo assim... Que estranho, que estranho tudo!...

(TE: 94-95; TDE: 79-80)

Da mesma forma, é mínima a interação do Duque com a Rainha, cujas divagações preenchem metade do primeiro quadro d' *O fim*:

[A RAINHA]

Já não quero ninguém. Os meus olhos secaram,
Os meus olhos murcharam a beijar
Dois cadáveres de reis, um cadáver de infante,
E quantos mais e quantos mais... vida distante!...

O DUQUE, *timidamente, com um gesto áulico devoto*

V. M. fatiga-se...

A RAINHA

Sim, Duque, sim. Vou sentar-me no trono. (*O Duque ajuda-a a subir os degraus do estrado*). Há uma friagem já...

O DUQUE

Majestade, é o outono...

A RAINHA, *voz longínqua*
O outono!... Quando eu era criança,
Era no *Agro romano* que o passava,
Na Vila... não, não sei, não sei o nome...
Já então era um jardim ao abandono,
As estátuas caídas em desgraça,
As árvores funerais...

O DUQUE, *imbecilmente*
Majestade, era outono...

(PATRÍCIO, 1974: 29-30)

Percebe-se que, tal como observado por Armando NASCIMENTO ROSA (2003: 115), a “presença em cena do Duque constitui apenas um pretexto para que a rainha não devaneie num absoluto solilóquio”, comentário perfeitamente ajustável à dinâmica entre Príncipe e servo na peça de Pessoa. Por sua vez, a estrutura do segundo quadro no texto de Patrício é um tanto distinta da que se acabou de referir. Arrematada a primeira metade da peça com o anúncio de um ataque ao Paço real por frotas estrangeiras, predominará, na parcela restante do texto, a coexistência de solilóquios da Aia e do Desconhecido, figuras que ocupam a mesma sala de recepção em que se desenrolou o quadro anterior, cujas paredes agora “*estão fendidas em várias direções*” (PATRÍCIO, 1974: 39). As falas de ambas, dispostas em uma paisagem de desolação, se dedicam a descrever os eventos sucedidos entre o cair e o levantar do pano. Trata-se, portanto, de um diálogo que acentua o elemento estático já observável no quadro precedente, na medida em que as personagens menos agem do que narram, trocando réplicas carregadas de passagens eufrásticas que remetem às narrativas homéricas:

A AIA

Mas o fogo só rompeu muito mais tarde. Que esperavam as esquadras estrangeiras?

O DESCONHECIDO

Foi dos nossos navios que partiu, logo que o inimigo esteve à vista. [...] De repente o *Índia* rompeu fogo, e dos cais, numa emboscada épica, um tiroteio cerrado acompanhou-o... [...] Depois... o indizível, a loucura! || [...] membros de cadáveres voavam como num ciclone asas partidas!... De terra esta visão exasperava. [...] Agora era a vez deles e só deles. A esquadra já assaltara a Morte, num turbilhão de chamas e de gritos. [...] Os couraçados avançavam mais... A projeção dos holofotes sobre a praça revelou um povo lívido de cólera! E uma chuva de granadas foi cair, incendiando os palácios que a enquadram, matando por centenas num relâmpago... [...] Milhares, perdidamente, debandaram. || [...] E com máscaras de loucura e de terror [...] avançaram em fila, lentamente caminharam para a morte como estátuas, num estoicismo de tragédia grega, até caírem mortos, sem um grito... (*Pausa*) O efeito foi tal no inimigo, que vendo que a defesa se calara, não se atreveu ao desembarque ainda. Metralhou então toda a cidade, durante horas seguidas, friamente. [...]

A AIA

A ala norte do Paço esteve em chamas. Só há trevas carbonizadas e as paredes. Antes tivesse ardido todo, todo!... Um estilhaço de obus caiu no jardim. Ouvia-se crepitar as árvores, na penumbra, como um ralo longínquo de agonia... As paredes fenderam aqui mesmo.

(ibidem: 49-51)

Assim como observou Maria de Jesus CABRAL (2013: 227), o segundo quadro obriga “o espectador a um esforço de realização mental”, alinhado ao ideal simbolista de uma “renovação do gênero dramático pela inclusão de novos valores poéticos [...] como o mistério, o sonho, a palavra alusiva e a dimensão mística e ontológica” (ibidem: 200-201). Em tal “viragem do drama para o mundo interior” (ibidem: 219), busca-se a efetivação de um teatro mental e desencarnado, cuja realização se daria menos na cena do que na mente daqueles que assistem ao espetáculo: “O teatro invocado pela utopia simbolista ambiciona abolir o tempo do drama, reduzindo-o ao tempo da lírica musicalidade do verbo” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 83).

“Que horas serão?”, questiona aturdida a Aia no princípio do segundo quadro, “Os relógios pararam...” (PATRÍCIO, 1974: 42), afirmação que encontra eco nas falas que abrem *O marinheiro*: “Ainda não deu hora nenhuma.”, adverte a Primeira veladora, ao que a Segunda replica: “Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. [...]” (TE: 31; TDE: 51). Muito embora a suspensão de elementos temporais efetivamente associe ambos os textos a preceitos da estética simbolista, há outro traço em comum aos dois que extrapola os limites desta corrente: a intrusão de componentes metateatrais que ameaçam desnudar a ficcionalidade das personagens, condição que talvez seja mesmo pressentida por elas.

N’*O fim*, a figura da Rainha, durante um de seus devaneios líricos, emudece por um instante e mira os próprios trajes, à maneira de quem suspeita tratar-se de figurino utilizado por uma intérprete numa representação teatral, conforme sugere a seguinte didascália: “*Para um instante: vê se o vestido lhe cai bem e com uma coqueterie macabra, avança o pé. Recita como uma atriz*” (ibidem: 31). Percepção análoga a esta compõe uma fala do Desconhecido, reproduzida abaixo, após este ser confrontado com a afirmação, feita pela Aia, de que a velha monarca mais se assemelha à “caricatura de um espectro” (ibidem: 52) do que a um ser vivo, tamanha é a desagregação psíquica de que é vítima. A soberana se conserva, assim, presa a uma realidade de mentira, maquinada pela condessa e pelo Duque, como se o Estado português, antes mesmo do brutal ataque da noite anterior, não atravessasse profunda crise:

O DESCONHECIDO

É uma forma ainda. Isso me basta. Tem ouropéis: mascara-se de símbolo. Transporta-se outra vez para o Paço Grande. Inventar-se uma heráldica... uma corte. Há criados aqui. Servem-nos esses. Tem-se assim um simulacro de realeza, a ficção teatral que ainda fascina.

(ibidem: 53)

Restritos a essas duas passagens na peça de Patrício, os elementos metateatrais, no texto de Pessoa, são recorrentes, ainda que menos explícitos: “Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho...” (TE: 43-44; TDE: 68), intui a Segunda veladora, cujo questionamento alcança tanto o próprio estatuto do real quanto a possibilidade de ela e suas companheiras, assim como já se especulou no capítulo anterior, estarem conscientes de tomarem parte numa espécie de representação teatral, durante a qual reprisam, madrugada adentro, uma mesma sequência de cenas: “Devíamos já ter acabado de falar...” (TE: 45; TDE: 70); “O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer cousa... Tarda tudo...” (ibidem). De modo análogo, as indagações que elas fazem a propósito da “quinta pessoa” que intuem ser responsável pelo controle de seus gestos e falas igualmente introduz neste drama uma dimensão lúdica, na medida em que, desdobrando-se, as personagens aparentam captar a presença do dramaturgo que lhes dá vida: “Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar?” (TE: 46; TDE: 71).

No drama estático pessoano, ainda se identifica movimento similar a esse na peça *Salomé*, em que, de acordo com o analisado no capítulo anterior, a protagonista narra a suas criadas a história de um profeta que sonhava com a criação de deuses e posteriormente é pega de surpresa com a revelação de que a sua “mentira era verdade” (TE: 183; TDE: 110), isto é, a insinuação de que a figura sonhada por ela fora transplantada para o plano da realidade física. Ali, a certa altura, ganha contornos explicitamente metateatrais uma especulação análoga à feita pelo narrador do *Livro do desassossego*, quando especula “se não será tudo neste total de mundo uma série entreinserta de sonhos e romances, como caixinhas dentro de caixinhas maiores – umas dentro de outras e estas em mais –, sendo tudo uma história com histórias, como as *Mil e uma noites* [...]” (LDD RZ: 278):

(depois de recitar o fim)

A – E isso tem sentido?

B – Não, nem pretende ter. Tem tanto sentido como esta noite e este luar e tudo quanto tens dito. De que serve raciocinar, provar, convencer? Veem os fatos e é tudo diferente. Quanto melhor, meu velho, aceitar a obscuridade lúcida das coisas e amar o vago por não termos outro amor!

(TE: 184)

Evidencia-se, assim, a superposição de planos sugerida n’*O marinheiro*: as veladoras, que sonhavam com um marinheiro evadido, por sua vez, para uma “pátria de sonho” que se lhe afigurava como mais real do que a de onde efetivamente provinha, passam a questionar se elas mesmas não passariam de uma fantasia mentalizada pelo marujo náufrago. Já neste fragmento do drama *Salomé*, tal como sugerem seus últimos editores, põe-se “a hipótese de a peça ter sido pensada como uma história narrada ou um tipo de teatro dentro de teatro” (cf. nota da edição em TE: 184).

Nesse sentido, tanto o Patrício d’*O fim* quanto o Pessoa d’*O marinheiro* e de *Salomé*, cada qual à sua maneira, preveem o jogo de espelhos que caracteriza a poética pirandelliana, permeada de duplos que continuamente desestabilizam as convenções da representação,⁴⁰ o que projeta estes textos para além dos limites do decadentismo finissecular e lhes confere sabor mais novecentista.

No intervalo entre a publicação da “história dramática em dois quadros” de Patrício, em 1909, e a do “drama estático em um quadro” de Pessoa, em 1915, houve outro escritor português a indicar caminhos que, apesar de não se distanciarem por completo daqueles abertos pelo autor d’*A intrusa*, já apontavam para possibilidades de modernização do teatro em Portugal que não se restringiam ao cânone simbolista. Assim é que, em 28 de novembro de 1913, o jornal *O rebate* estampa em sua primeira página um texto crítico intitulado “O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)”, assinado por Mário de SÁ-CARNEIRO (1913, online). Nele, um dos futuros editores de *Orpheu* assume sua faceta polemista já desde a primeira frase (“A Arte anda sempre misturada com o comércio”), propondo-se a distinguir, mais à frente, o “teatro-espetáculo” (isto é, “o teatro simples teatro, digestivo e banal”) do “teatro-arte”, cuja natureza procurará evidenciar ao longo dos parágrafos seguintes e que, tendo atingido seu ponto culminante com as peças de Ibsen, se teria perpetuado na obra de dramaturgos como Maeterlinck e Hauptmann, dentre os estrangeiros, ou Marcelino Mesquita e D. João da Câmara, dentre os portugueses (ibidem).

⁴⁰ NASCIMENTO ROSA (2003: 115) propõe que Patrício, ao delinear a figura desvairada da Rainha n’*O fim*, “incute na personagem um espelhismo duplicador que veladamente ousa a pose proto-pirandelliana”. Quanto a Pessoa, fez-se já referência aos estudos de Gagliardi (cf. “Introdução”, in TDE: 38-45) e JUNQUEIRA (2013: 99), que sugerem a aproximação da “quinta pessoa”, n’*O marinheiro*, à peça *Seis personagens à procura de um autor*.

Na segunda parte do artigo, o autor define o teatro como “*uma arte plástica*” (ibidem; grifo do autor), qualificação aplicável tanto à encenação, evidentemente tridimensional, quanto ao texto dramático, do qual a matéria-prima é a palavra. Isso porque, segundo sustenta o articulista, este último comporta um elemento que, transcendente à escrita, “suscita um arcaboço, *uma arquitetura*” (ibidem; grifo do autor):

A obra-prima teatral completa lança mesmo duas arquiteturas: uma exterior, mera armadura; outra interior. || A arquitetura exterior é um arcaboço material – a *carpintaria*. [...] A arquitetura interior, que é a *alma* [...], consiste no ambiente que a grande obra dramática [...] cria em torno de si: [...] sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua ação (arquitetura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*.

(ibidem; grifos do autor)

Tal proposta estética, conforme já observado por Teresa Rita LOPES (1985: 90) e Luiz Francisco REBELLO (2010: 314), é bastante familiar àquela apreendida por MAETERLINCK (1902: 196), que não apenas defendeu, na qualidade de ensaísta, a manutenção de um “diálogo do segundo grau” no texto teatral (assimilável pelo leitor/espectador em paralelo às falas das personagens), como também se aplicou, na condição de dramaturgo, em introduzir, nos seus primeiros dramas, a já mencionada “personagem sublime”. Trata-se de princípios próximos aos que Pessoa logo daria forma n’*O marinheiro*, mas que também já se faziam pressentir n’*O fim*, primeira peça publicada por Patrício, que, nas três seguintes, encontraria diferentes modos de materializar o recurso maeterlinckiano latente no artigo de Sá-Carneiro.⁴¹

Embora seu autor não os tenha concebido nestes termos, pode-se compreender *Pedro, o cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919) e *D. João e a máscara* (1924) como partes de um tríptico.⁴² Dramas de maior fôlego do que *O fim*, o que lhes confere coesão é não tanto o recurso a entidades históricas ou mitológicas quanto a prevalência, no tecido

⁴¹ No âmbito deste capítulo, não cabe discutir de forma mais aprofundada em que termos o autor do texto sobre o “teatro-arte” se distancia do ideário simbolista. Cumpre referir, no entanto, as seguintes ponderações de Inês Alves MENDES (2011: 320-321): “As preferências estéticas de Sá-Carneiro se aproximavam do simbolismo. [...] Para além disso, Sá-Carneiro acredita que o drama reside não na ação ou nas palavras, mas sim diz respeito a algo invisível [...] Mais adiante, nesse artigo, Sá-Carneiro se refere a *Madame Bovary* e *O Primo Basílio* como obras dramáticas, em conformidade com interesses simbolistas, que também igualam o dramático ao romanesco. No entanto, Sá-Carneiro vai mais longe e alude à Catedral de Notre Dame e à Vitória de Samotrácia como obras de arte dramáticas [...] Sá-Carneiro, assim, vai além de uma estrita leitura da dramaturgia atrelada ao texto literário e propõe avanços, com o objetivo de alcançar um conceito global de teatro, que já se distancia das proposições simbolistas”.

⁴² NASCIMENTO ROSA (2003: 194; 245) se refere a eles como componentes de uma “trilogia nigromante”, mesmo que o conjunto não tenha sido “fruto de uma vertebrada prescrição programática do autor”.

dramatúrgico, de componentes que apontam para a interioridade das figuras em cena, o que provoca não apenas a sujeição do visível ao invisível como também o retardamento do fluxo da ação dramática. Estas peças, portanto, frequentemente flertam com o estatismo. Assim sendo, convém precisar, ao longo desta seção, em que medida cada um destes textos se aproxima e se afasta do drama estático pessoano.

Em carta remetida a Ramiro Mourão em 22 de setembro de 1912 e publicada duas décadas mais tarde na revista *Presença*,⁴³ Patrício menciona *Pedro, o cru*, em sua maior parte gestada ao longo daquele ano e do seguinte, como “tragédia interior”. A qualificação realça, sem dúvida, uma das particularidades do texto, que, de modo análogo àqueles escritos pelo último Ibsen, se detém menos nos fatos exibidos ou evocados em cena do que nas reverberações que estes provocam nas personagens. Embora ciente de que a obra não atendia a certas convenções do gênero, seu autor lhe conferiu o subtítulo de “drama em quatro atos” – detalhe significativo, pois o dramaturgo, ao subintitular outras peças, contornou identificações genológicas mais restritas e explicitou o ingrediente narrativo que também fazia parte da composição delas: “história dramática” (*O fim*); “conto de primavera” (*Dinis e Isabel*); “fábula trágica” (*D. João e a máscara*).

Se, em sua peça de estreia, o dramaturgo não abordava de maneira explícita eventos e personagens históricos portugueses (visto que não recorreu aos nomes próprios de figuras históricas em que as personagens se inspiram), o mesmo não se pode dizer de sua obra seguinte, em cujo centro está a figura do rei D. Pedro I, que se eternizou no imaginário popular devido ao seu relacionamento amoroso com Inês de Castro, executada a mando do pai e antecessor deste no trono, D. Afonso IV. Enquanto n’*O fim* os sinais da Morte em torno da Rainha velha contribuíam para abalar as aparências de um drama histórico, este mesmo expediente é o que torna possível a manutenção, em *Pedro, o cru*, de tais aparências, visto que a “linda Inês”, conforme o epíteto camoniano,⁴⁴ apenas foi coroada rainha alguns anos após morrer, fato que demonstra ter-se ela mantido presente na vida de seu antigo amante mesmo estando morta, algo bastante explorado por Patrício no drama de que agora nos ocupamos.

⁴³ Cf. “Uma carta inédita de António Patrício”, in *Presença – folha de arte e crítica*, Coimbra, n.º 44, abril de 1935, p. 4. Considerando que Pessoa viria a falecer apenas em novembro deste mesmo ano, não se pode ignorar a possibilidade de ele tê-la lido nas páginas da revista, que, desde junho de 1927, veiculou diversas colaborações suas. O papel decisivo que este periódico desempenhou com respeito à valorização da obra pessoana será referido com algum detalhamento no próximo subcapítulo, quando nos detivermos sobre a dramaturgia de Branquinho da Fonseca, um dos fundadores da revista.

⁴⁴ Cf. o primeiro verso da estrofe 120 do canto III d’*Os lusíadas*.

Já no início do primeiro ato, a presença da ausente Inês se impõe por meio de cantiga entoada ao rei Pedro por seu escudeiro Afonso:

PEDRO

Quero antes ouvir-te. Abre a janela e trova, trova muito. Aqui ninguém nos ouve. Faz-me bem.

Estende-se no escano, fica imóvel. Afonso abre a janela, ergue a viola, e deita-se no chão aos pés de Pedro. Entra uma aragem, como um gesto da noite adormecida.

AFONSO, *a meia voz, ferindo as cordas*

Sou teu, tu és minha,

Quem morre não parte;

Nem Deus nem a Morte

Puderam levar-te.

PEDRO, *depois de um silêncio*

Como tu me falas d'Ela, Afonso!... Só a tua voz e os olhos dos meus galgos, nas manhãs de montaria, ao luzir da alva, vem falar-me de Inês, do meu amor... Na tua voz há ecos da voz d'Ela...

(PATRÍCIO, 1918: 8)

A referência ao sopro de vento que adentra a sala antes da canção constitui recurso largamente empregado por dramaturgos simbolistas para sugerir a presença de entes que, não se deixando apreender por intermédio da visão, eram notados de outras formas pelas figuras do drama.⁴⁵ Trata-se, claro está, de aparições que se aproximam da personagem sublime maeterlinckiana, cujo emprego no texto de Patrício já foi analisado por Alexandra Moreira da SILVA (1997: 151), que observou serem frequentes, nesta peça, não apenas “as imagens poéticas que evocam a intervenção de forças da natureza”, exteriores ao protagonista e mais abundantes no primeiro e no terceiro ato, como também a manifestação daquela entidade metafísica no próprio corpo de Pedro, nos instantes em que se sugere estar o monarca em uma espécie de “delírio de possessão” (ibidem: 152), o que ocorre com mais recorrência no segundo e no quarto ato do drama.

Por certo, já no seguimento da passagem reproduzida acima se fazem notar indícios da presença de Inês, praticamente convertida em divindade (a inicial maiúscula em “Ela” o atesta), associados a um elemento da natureza: “Vês acolá, Afonso, por trás da falcoaria, está a levantar-se a lua. Vem tão tarde! É a *nossa* lua... é a *nossa*...”

⁴⁵ Ressalte-se que embora o autor d'*O marinheiro* tenha substituído a convencional referência simbolista ao vento pela menção ao frio, igualmente familiar aos adeptos daquela corrente estética, alude-se à primeira, ainda que pelo viés da negação, na seguinte fala da Segunda veladora: “Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?...” (TE: 34; TDE: 56).

(PATRÍCIO, 1918: 11; grifos do autor), diz o rei ao seu escudeiro, apontando para o satélite que, segundo afirma, lhe faz ter “mais sede do que o sol de agosto [...] sede de sangue... sangue deles... [...]” (ibidem), em clara referência aos assassinos de sua amada, cuja aproximação logo mais será anunciada pela luz do luar, “mais loiro... cor de trança...” (ibidem: 14):

PEDRO, *olhando noutra direção.*

Afonso! Afonso!... Olha a lua!... Tem a face de Inês... da minha Inês... exangue... exangue... como eles a deixaram... [...] entendeste o signo? Estão perto... [...] A minha sede cresce... [...] Vem ouvir. Não são as folhas secas nem o vento. São cavaleiros... é um galope... [...] Parece que oíço o coração da terra a bater com o meu... ao mesmo tempo...

AFONSO, *escutando.*

Agora sim, meu senhor, tendes razão.

(ibidem: 16-17)

A partir de então, no último terço do primeiro ato, dissipa-se a atmosfera simbolista e se impõe a ambiência mais afim à de um drama histórico shakespeariano, quando cavaleiros reais trazem à cena, aprisionados, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, dois dos responsáveis pela execução de Inês. O segundo deles, que, conforme informação didascálica, conserva “*uma expressão de nobreza, um grande ar calmo*” (ibidem: 21), travará um memorável duelo verbal com Pedro, não se furtando a narrar ao monarca, com grande riqueza de detalhes, os eventos da manhã em que a amante do rei foi morta. A contenda se encerra quando o soberano não mais consegue dissimular sua fúria perante as palavras de seu interlocutor e o chicoteia violentamente no rosto, o que não impede o antigo conselheiro de D. Afonso IV de reagir com altivez, mesmo que também se expresse sob violenta emoção:

PERO COELHO, *ensandecido pela dor, mais perto dele.*

Continua, covarde!... É o teu Salado... Da coroa de teu pai resta um chicote. Anda!... Té que a boca te espume de luxúria... (*Para um segundo.*) Quem o serviu como eu, vê-te com asco. Vá!... Continua... Nem sei que és mais: farsante ou carniceiro...

PEDRO, *como um possesso, em gritos de delírio.*

O uchão!... Ide chamar-me o uchão!... Vinagre e azeite já pra este coelho! (*O carrasco, vestido de escarlata, surge à porta. Pedro aponta-lho.*) Ei-lo – o teu cozinheiro!... É cor de sangue. [...] (*Entra uma luz como de prata fluida. Pedro recua um pouco, estonteado. A Pero Coelho*) Nem sei que me pareces na luz de alva! Nunca vi gamo assim. É maravilha. [...] Gamo ou javardo!... [...] É o milagre maior de Santo Humberto...

(ibidem: 29-30)

É de notar, no arremate, o retorno do luar à cena, agora na forma de “uma luz como de prata fluida”, que parece sugerir a Pedro a presença vingadora de Inês diante

de seus assassinos e, ao mesmo tempo, dar força à “sede de sangue” que já vinha se escalonando no interior do rei desde antes da chegada dos prisioneiros – em relação a este último aspecto, é nítido o trocadilho com o sobrenome de um dos algozes, “Coelho”, cuja condição de presa é reforçada pelas referências a vinagre e azeite, necessários ao tempero desta carne, que, banhada pela luz da lua, se assemelha à de animais de maior porte, como por exemplo o javali, motivo por que o monarca presta agradecimentos a Santo Humberto, padroeiro dos caçadores.

Já aqui se anuncia, deste modo, o que Alexandra Moreira da Silva considera ser uma particularidade do tratamento, por Patrício, do expediente da personagem sublime em *Pedro, o cru*. Nesta peça, “a manipulação que a entidade metafísica desenvolve relativamente à personagem de Pedro não é sentida como algo de exterior ou superior à vontade do herói” (SILVA, 1997: 155), na medida em que a grandeza deste se aproxima daquela da presença onipresente e invisível que o rodeia, confundindo-se com esta. Evidencia-se, portanto, o que distingue tal drama dos primeiros de Maeterlinck, nos quais as figuras presentes em cena são destituídas de ímpeto e se sujeitam aos desígnios de forças que as ultrapassam.

Assim, quando mais atrás o rei dizia a seu escudeiro ter a impressão de ouvir “o coração da terra bater com o [seu]... ao mesmo tempo...”, podia-se já entrever, nesta alegada comunhão de Pedro com elementos da natureza, o modo como a personagem sublime seria concretizada ao longo do drama: por força de uma fusão entre interior e exterior, de tal maneira que aquilo que vem de fora (a luz do luar, o rumor da terra) ecoa naquilo que se processa dentro do protagonista (o amor e a saudade que sente em relação a Inês, bem como a ânsia por vingar o assassinato desta).

Outro aspecto significativo da forma como o procedimento maeterlinckiano ganha corpo em *Pedro, o cru* diz respeito a um dos episódios mais célebres do mito de Inês de Castro: a exumação de seu cadáver pelo antigo amante, evento que constitui o clímax do segundo ato:

PEDRO, *com uma alegria alucinada.*

[...] Deixa, deixa que eu cave... (*Estende as mãos para a pá que ele [o coveiro] lhe entrega. Sempre ajoelhado, cava de roda alguns instantes. Chamando*) Inês!... Já me podes ouvir?... Inês!... Inês!...

[...] *enterra os braços na terra alguns segundos; e devagar, devagar, levanta o caixão verticalmente. Quando o tem bem ao alto, as tábuas, podres, abrem-se; – e num silêncio de estupor, vê-se o cadáver, esburgado: dir-se-ia que ele e Pedro se contemplam.*

(PATRÍCIO, 1918: 54)

Ainda que, nesta peça, a articulação entre visível e invisível em diversas ocasiões se acomode ao modelo simbolista – sendo a dupla de protagonistas, Pedro e Inês, o aspecto mais saliente de tal articulação –,⁴⁶ a concretização cênica da personagem sublime, nos termos em que é processada no texto de Patrício, não encontra precedente na dramaturgia de Maeterlinck, que preferia sugerir a presença daquela entidade por meio de determinados signos a dar-lhe encarnação física no palco (mesmo que sob a forma de um cadáver, como fez o dramaturgo português). Princípio análogo ao do autor belga orienta *O marinheiro* de Pessoa, que não apenas evita trazer para o primeiro plano o protagonista oculto da ação (embora a donzela morta transmita às outras três a intuição de que uma presença invisível as ronda e também seja sugerido que a personagem referida no título a certa altura salte do plano narrativo para o dramático, a rigor se trata apenas disso: de sugestões) como também confere maior nebulosidade à “quinta pessoa”, impedindo-a de ser identificada de modo inequívoco com o marujo náufrago, conforme já referido no capítulo anterior.

No caso de Patrício, a materialização da personagem sublime na forma do cadáver pútrido de Inês ainda é responsável por inserir no drama um elemento grotesco estranho às dramaturgias de Maeterlinck e Pessoa. Tal confluência já se fazia notar n’*O fim*, peça na qual convivem aspectos familiares tanto à estética simbolista quanto à expressionista (cf. NASCIMENTO ROSA, 2003: 102-104). Em *Pedro, o cru*, por sua vez, o corpo em decomposição da rainha coroada postumamente é acompanhado pela convencional referência ao frio, que cumpre a dupla função de sugerir a presença cênica desta personagem para além do féretro e ainda representar, aos olhos do rei, um risco para a saúde de sua amada, à qual ele trata como ressuscitada: “Há agora uma friagem, não sentis?”, diz Pedro, se dirigindo ao pajem que segura o manto, “Ajudai-me a agasalhar Inês. [...] Assim... Assim... Não vás ter frio” (PATRÍCIO, 1918: 61).⁴⁷

⁴⁶ Veja-se o que Armando Nascimento Rosa escreveu a respeito, inclusive chamando a atenção para o antecedente shakespeariano da forma com que o dramaturgo português se apropria do procedimento (como se sabe, mais de um autor vinculado ao simbolismo enxergou em Shakespeare um precursor, a exemplo de Maeterlinck no ensaio “O trágico cotidiano”): “Patrício sustenta em *Pedro o Cru* dois protagonistas: um explícito e visível, outro simbólico e configurando a sua dramática sombra sobre a ação. O explícito é Pedro, a personagem-sombra é Inês. Diríamos mesmo tratar-se de um dualismo de carácter hamletiano; tal como o fantasma de Hamlet-rei motivou o destino de Hamlet-filho, assim a presença interior da *anima* projetada, que é Inês no espírito de Pedro, encontra-se na origem dinamizadora das ações que este leva a cabo” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 210-211).

⁴⁷ As referências ao frio como indício sensível da presença de Inês se repetem em ao menos mais duas ocasiões: no terceiro ato, quando populares acompanham o cortejo real que translada o cadáver de Coimbra para Alcobça (cf. PATRÍCIO, 1918: 70-71), bem como, no quarto ato, pouco antes de Pedro ver-se sozinho com o corpo de sua amada, num dos momentos que antecedem o arremate (cf. *ibidem*: 90).

O afluxo de elementos associáveis a diferentes correntes estéticas – inclusive os de sabor classicista, como a narração, por determinadas personagens, de eventos transcorridos entre um e outro ato, remontando ao papel desempenhado pela figura do mensageiro na antiga tragédia grega –⁴⁸ não constitui obstáculo para a prevalência, conforme o avançar da peça, de componentes que permitam posicioná-la a menor distância do drama estático pessoano:

Em termos de concepção dramaturgica, o carácter lírico do texto vai progressivamente sobrelevando o movimento dramático, sobretudo a partir do terceiro ato, até alcançar o seu pico no refluxo estático da ação no quarto ato, nos monólogos pedrianos. [...] parecem-nos que afinal, muito de acordo com o idealismo mais a-teatral da literariedade simbolista, o poeta lírico ganhou ao dramático na figuração evolutiva do protagonista; instalando no quarto ato o primado do recitativo poético sobre a palavra dramática propriamente dita. Justificamos esta distinção no estatuto da palavra do seguinte modo: não é a crescente extensão dos monólogos que problematiza o dramatismo do desfecho da peça, mas bem assim o facto desses monólogos possuírem um teor de solilóquio lírico, evocativo, de fascinado ensimesmamento extático, nos antípodas [...] da conflitualidade (inter)subjéctiva [...]

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 242-243)

De fato, nos instantes finais da peça, Pedro, acreditando estar sozinho junto ao cadáver de Inês – escondidos atrás de uma coluna na igreja monasterial de Alcobaça, o bobo da corte Martim e o escudeiro Afonso o observam à distância –, dá vazão a uma sequência de solilóquios líricos que preparam e antecedem a viagem extática presumivelmente empreendida por ele, que, a certa altura, chamando pela amada, cai em sono profundo, extenuado: “[...] *estende os braços como asas; e resvala inerte no lajedo*” (PATRÍCIO, 1918: 109). Esse gênero de experiência é familiar àquelas vivenciadas pelas figuras que povoam o drama estático pessoano, as quais frequentemente proferem discursos em meio a um estado de êxtase que lhes permite ter acesso a realidades que transcendem aquela apreensível pelos sentidos humanos, a exemplo do Príncipe que, absorvido pelo delírio precedente à morte, afirma conseguir ver “através de cousas como através de um véu leve que tiram sobre o olhar” (TE: 97).

⁴⁸ No início do segundo ato, é o Escudeiro quem narra a outras personagens o brutal episódio da execução dos assassinos de Inês (cf. *ibidem*: 41-47), evento presenciado por ele e transcorrido após a conclusão do ato precedente, longe dos olhos do leitor/espectador. Já no terceiro ato, Patrício adiciona um elemento levemente irônico a esse recurso, quando o Velho descreve a outros populares a fantástica ressurreição de Inês de Castro após a exumação (cf. *ibidem*: 63-66), acontecimento que, tal como se desenrolou no desfecho do segundo ato, nada teve de miraculoso e ao qual a personagem narradora teve acesso de forma indireta, por meio do relato de terceiros. Insinua-se, deste modo, a possibilidade de a História desenhar-se como lenda – perspectiva adotada, como se sabe, por Pessoa em certos poemas de *Mensagem*, dos quais “Ulisses” é o mais conhecido.

Se *Pedro, o cru*, em vista da obediência a certas características de um drama histórico (embora recheado de elementos neoclássicos, simbolistas e mesmo expressionistas), apenas permite aproximações pontuais com os dramas estáticos de Pessoa, deles está menos distante a peça que Patrício publicou a seguir, a qual outra vez se detém sobre figuras históricas, mas assumidamente transgride as convenções do gênero, segundo evidenciam as palavras com que o dramaturgo a descreve no comentário que serve de introdução ao texto:

Dinis e Isabel é um conto de vitral em cinco atos. Nada de história e quase nada [de] lenda: só o milagre das rosas em motivo. É uma pequena tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que os estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências. A ação finda no quarto ato: ecoa, em *tragédia estática*, no quinto. *Pedro o Cru* é a tragédia de Saudade; *Dinis e Isabel*, a do homem que amou uma Santa, a de uma Santa. Chamei-lhe em subtítulo, à Shakespeariana maneira, *Conto de Primavera*, porque me pareceu resumir assim a intenção toda lírica do conto: – dar, dramatizada, uma visão de *Livro de Horas*, o sonho de alguém que uma manhã de primavera, entrasse numa igreja e adormecesse, sob a influência fulgurante dos vitrais.

(PATRÍCIO, 1989: [7]; grifos do autor)

Tão breve quanto elucidativo, o apontamento acima reafirma a pertinência de se apreender o teatro de Patrício à luz do percurso efetivado no capítulo precedente, no qual, buscando-se ler o drama estático pessoano para além do Simbolismo, percorreram-se duas tradições dramáticas distintas, que tinham em comum o fato de apresentarem características que as vinculavam àquela corrente estética finissecular e, ao mesmo tempo, excediam os limites desta. A primeira delas, relativa ao *theatrum mentis*, cultivava a possibilidade de se estabelecer a ação dramática no âmbito da psique humana, hipótese latente nas expressões “drama de consciências” e “tragédia íntima” (fórmula que ecoa a declaração, pelo dramaturgo, de que *Pedro, o cru* constituiria uma “tragédia interior”), bem como na sugestão de que os eventos transcorridos em *Dinis e Isabel* corresponderiam ao sonho de um sujeito que, hipnotizado pela luz dos vitrais, tivesse adormecido em uma igreja durante uma manhã de primavera. A última hipótese, claro está, igualmente aproxima este drama das chamadas “peças de sonho”, em torno das quais se estruturou a segunda parte do capítulo anterior.

Como se vê, o comentário introdutório de Patrício revela nítido parentesco com as ideias teatrais de Pessoa. Assim, onde este defende não haver lugar, em seu teatro, para “conflito nem perfeito enredo” (TE: 276), aquele proclama a inexistência de “história”, vocábulo que, dado o contexto, tanto pode dizer respeito à intriga quanto aos componentes lendários e/ou documentais que a estruturariam em um drama

convencional. Fundamentada na “revelação das almas” (ibidem) e “no que parte da lírica” (TE: 277), a modalidade teatral imaginada pelo autor d’*O marinheiro* ainda se aproxima da que é concebida pelo de *Dinis e Isabel*, que realça a “intenção toda lírica” desta peça. Mas é, naturalmente, a presença da expressão “tragédia estática” o que mais reclama nossa atenção para um possível vínculo entre a obra dos dois dramaturgos.

Na medida em que Patrício preceitua o estancamento da ação ao término do quarto ato, sugerindo que o quinto conserva apenas repercussões dela, sem levá-la adiante, o leitor desavisado poderia inferir que somente o desfecho da peça se assemelharia ao drama estático pessoano. É certo que os momentos derradeiros de *Dinis e Isabel*, durante os quais o monarca recém-viúvo e seu bobo da corte trocam réplicas de teor especulativo diante do cadáver da rainha, exibem situação parelha à d’*O marinheiro*, em que três donzelas procedem de forma similar enquanto velam o corpo de uma quarta. Ainda assim, em vista do fato de que o texto agora em foco constitui “do ponto de vista da exterioridade formal o mais maeterlinckiano” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 246) dos dramas de Patrício, sendo integralmente atravessado pelo estatismo e do qual também participa a personagem sublime, podem-se explorar algumas possibilidades de leitura global desta peça à luz daquelas de Pessoa, uma vez que estas, não obstante se distingam sob certos aspectos das primeiras que Maeterlinck escreveu, a elas devem uma parcela significativa de seu modelo formal.

O primeiro e o segundo atos de *Dinis e Isabel* se dividem em dois quadros. A sequência de abertura do texto, em que predomina a atmosfera de sonho, transcorre durante uma manhã de Páscoa no interior de uma gafaria e coloca em cena um grupo de leprosos que, submetidos a isolamento social, com frequência encontram no registro lúdico e poético um meio de escapar à condição de párias. Assim, há um que faz de uma figueira sua noiva, tocando-a e beijando-a como se fosse uma mulher, e outros que, impossibilitados de exercer seu ofício por força da doença, sonham com o dia no qual reencontrariam o espaço onde costumavam viver e trabalhar antigamente:

O ARRAIS LEPROSO [...]
Se eu pudesse fugir pra ver o mar...

O LAVRADOR LEPROSO [...]
Eu era pra ver campos; pra ver terras... Por aqui nem passam andorinhas. Parece que têm medo, também elas...

O ARRAIS LEPROSO
Tu nunca viste o mar?

O LAVRADOR LEPROSO

Não, nunca vi.

O ARRAIS LEPROSO

Não te alembavam campos se o visses. Nada há mais lindo que deitar as redes. É a lavoura melhor que Deus nos deu.

[...]

O LAVRADOR LEPROSO

Está tudo em flor agora pelos campos.

O ARRAIS LEPROSO

O mar está sempre em flor, mesmo de inverno. Tem a espuma das ondas como cachos, em cachos brancos, a ferver, a rir... Em cada onda – quem te dera vê-las! – há mais flores brancas que num mês de Maio. Tu sabes lá.... tu que não viste o mar...

(PATRÍCIO, 1989: 19-20)

Pontuado por evocações deste gênero, podem-se associar alguns excertos do primeiro quadro (especialmente aqueles extraídos de falas do antigo navegador) ao sugestivo lirismo que permeia o discurso das veladoras n’*O marinheiro* em passagens como a seguinte:

SEGUNDA – [...] Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. [...]

PRIMEIRA – Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA – Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

(TE: 32-33; TDE: 53-54)

A certa altura, os leprosos recebem a visita da rainha, que não mantém distância deles por receio de se infectar, e “*quedam inertes*” (PATRÍCIO, 1989: 26) quando esta, “*num gesto místico*” (ibidem), desfolha flores sobre eles; mais à frente, outra rubrica nos informa de que “*Isabel, estendendo as mãos de lírio, toca-os um a um, nas mãos, na testa. Eles olham-se sem crer, como num sonho*” (ibidem: 29). Como se vê, este primeiro quadro estabelece não apenas a ambiência onírica que será predominante em todo o texto como também delinea a aura sagrada que emana da protagonista feminina. Já o desfecho da sequência, quando a monarca atende ao pedido de um dos leprosos e lhe presenteia com uma mecha de seus cabelos, funciona como motor da ação dramática, que, mesmo entorpecida pelo lirismo dos diálogos, seguirá seu curso por mais algum tempo.

Efetivamente, o segundo quadro do primeiro ato se ocupa de expor o conflito que fundamentará toda a peça, bem como antecipa a resolução deste. Decorrido numa sala do palácio real, em Coimbra, este quadro pela primeira vez coloca frente a frente o casal protagonista: Dinis, o enciumado rei que principia a cena se queixando da ausência (literal e figurada) de sua companheira, cuja falta por vezes lhe provoca a sensação de abraçar um fantasma,⁴⁹ e Isabel, a rainha que passa menos horas na companhia do esposo do que praticando obras de caridade junto aos desvalidos (doentes, mendigos e miseráveis), a exemplo da que desempenhara previamente naquela mesma manhã de Páscoa. Pouco antes do desfecho do quadro, na altura em que o rei toma conhecimento da atitude da mulher poucas horas atrás e também do completo desaparego dela por bens materiais (inclusive presentes que ele lhe dera), o soberano tem dificuldade em refrear um impulso homicida:

DINIS
[...] Não tendes o anel das nossas bodas?

ISABEL, *sucumbida*.
Dei-o também: dei-o rezando, pedindo a Deus pra vos fazer feliz...

DINIS, *torcendo as mãos, como se fosse estrangulá-la*.
Pra me fazer feliz... Oh!...

ISABEL, *indo para ele, humílima*.
Sou vossa toda, meu senhor...

DINIS, *baixando as mãos, a voz gelada*.
Entendo. (*Afasta-se mais dela*) Entendo... Entendo... Que eu te torça o pescoço, e estás em Deus. Livre de mim... da nossa alcova... (*Crispando de novo as mãos*) Fazendo assim, estava a ofertar-te... E tu vinhas em rola, docemente, como nunca te dás no nosso leito...

ISABEL
Que dizeis?

DINIS, *tentando dominar-se*.
Nem sei... Nem sei... [...]

(ibidem: 44-45)

Na passagem acima, proferindo sentenças que escapam ao domínio da razão e da consciência, Dinis antecipa o conflito central do texto, a esta altura ainda pouco claro para ele e menos ainda para o leitor/espectador: o rei disputa o amor de sua rainha com ninguém menos do que Deus. Desse modo, assassinar a mulher, desde o início

⁴⁹ “Eu cinjo-a quanto posso, cinjo-a sempre... E quanto mais a cinjo, mais me foge. Que aperto nos braços? Um fantasma? O sortilégio, no escuro, do seu corpo?...”(ibidem: 36).

desenhada como santa e envolta em aura mística, significa abrir caminho para que a divindade dela tome posse em definitivo. Esse embate será gradativamente explicitado após o desfecho do primeiro quadro do segundo ato, quando ocorre a cena do “milagre das rosas”, evento de inspiração histórica ao qual Patrício alude no comentário introdutório reproduzido anteriormente.⁵⁰ Nela, Isabel é surpreendida pelo marido durante mais uma de suas jornadas caridosas e este, desconfiando de que a esposa trazia pães ocultos no regaço, assiste incrédulo à revelação, por ela, do que trazia escondido sob as vestimentas: inúmeras rosas brancas.

A partir desse momento, o monarca se convencerá de que, mediante o “beijo de Deus” que o milagre representa,⁵¹ a resolução daquele triângulo amoroso não lhe pode ser favorável. Principia, assim, “o estancamento decididamente simbolista da ação” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 309), do qual é bastante ilustrativa a sequência de abertura do segundo quadro que compõe o segundo ato. Nesta, ao anoitecer do mesmo dia em que se deu o episódio das flores, um trio de pajens, andando na ponta dos pés, vagarosamente acende as luzes de uma sala do palácio por meio da qual conseguem observar o ambiente onde os demais membros da corte se encontram reunidos para jantar, em estado de absoluta paralisia: “É uma ceia de mortos”, descreve um deles, “Ninguém bebe. Ninguém bebe um pichel: o vinho dorme” (PATRÍCIO, 1989: 57).⁵² Trata-se, pois, de uma sequência que remonta ao procedimento narrativo de que Maeterlinck lança mão na peça *Interior*, em que o Velho e o Estrangeiro, entregues à letargia, enxergam de longe, através de uma janela, os movimentos executados por uma família que habita uma casa situada no fundo do palco. Em lugar de agir, portanto, as duas personagens se limitam a descrever para o leitor/espectador aquilo que contemplam. Outro exemplo de ocorrência do mesmo expediente se encontra na cena inicial do drama *Salomé* (1893), de Oscar Wilde, autor que constitui referência

⁵⁰ Segundo a lenda, bastante difundida em Portugal, a esposa do rei D. Dinis, surpreendida por ele em uma furtiva ação de caridade, teria miraculosamente convertido pães em rosas – e isso fora da estação do ano em que estas floresciam. Episódio similar também compõe a biografia de Santa Isabel da Hungria, tia-avó, pelo lado materno, da rainha portuguesa.

⁵¹ Vejam-se as seguintes palavras de Dinis: “Pois um beijo de Deus vos desespera?... Que outra coisa não foi este milagre” (ibidem: 63).

⁵² Há outras expressões similares a esta às quais as personagens recorrem para descrever o que observam: “É uma ceia de fantasmas. Ninguém fala. [...]” (ibidem); “Parece que se passa noutro mundo. Uma ceia de espectros, não sei onde...” (ibidem: 59). O leitor familiarizado com os dramas de Strindberg dificilmente deixará de reconhecer, aqui, uma afinidade com *A sonata dos espectros*, em cujo segundo ato, no qual também predominam a atmosfera onírica e o estancamento da ação dramática, se desenrola um jantar no interior de uma casa que é povoada por figuras de feições fantasmagóricas (tais como uma múmia e um defunto), segundo já se indicou no capítulo precedente, ao se proporcionar a interlocução entre a obra dramática do autor sueco e o teatro estático de Pessoa.

incontornável tanto para Patrício quanto para Pessoa e em cuja peça também é perceptível o influxo do dramaturgo belga. Ali, é ainda mais explícita a similaridade com a referida cena de *Dinis e Isabel*, pois as personagens, situadas em um “*grande terraço no palácio de Herodes, dando para a sala de banquetes*” (WILDE, 2002: 15), igualmente se restringem a narrar umas para as outras o que se passa no ambiente em que a realeza ceia. A exemplo do que sucede com o trio de pajens, elas se calam apenas quando os protagonistas irrompem sobre a cena.

Acomodada à imagem da falecida Inês em *Pedro, o cru*, a interferência da personagem sublime é expressamente sugerida no desfecho do segundo ato de *Dinis e Isabel*, quando, nauseado pelo perfume das rosas do milagre que ele e as demais personagens sentem gradativamente tomar conta do palácio, o rei beija a rainha e intui que a alma desta já lhe foge do próprio corpo, atraída por uma entidade invisível e onipresente:

DINIS, *atónito*.

Ouvi, ouvi. Tudo é perdido. São duas velas que se tocam em naufrágio, os nossos corpos ao tocar-se assim. Que hei-de eu fazer!?!... O que te rouba, amiga, não tem corpo. Crispar as mãos em torno de um perfume, em garra, em garra, e estrangulá-lo... Não é possível, Isa, não se pode... És dele. Eu sei, eu sei que há-de levar-te, que vais nos braços dele neste instante. Só me deixa o teu corpo que eu não quero, assim deserto de alma, e lindo, lindo... [...] Há dois anos que vivemos juntos, e não tivemos bodas. Pobres bodas!...

(PATRÍCIO, 1989: 69)

Não demora muito para que o “inimigo que sorri no ar” (ibidem: 70) seja associado à figura de Deus: à inicial maiúscula na palavra “Ele”, verificável na sequência desta fala do protagonista masculino, se somarão, ao longo do restante da peça, referências que identificam a personagem sublime com a instância divina: “[...] foi a mão de Deus, perdendo-me, quando floriu a vossa arregaçada...” (ibidem: 80), lamenta Dinis a sua esposa na metade do terceiro ato. Além destas, também há menções à Morte, reconhecida pelo rei como “serva” daquela entidade:⁵³ “Deus dorme e a Morte sonha...” (ibidem: 83).

No terceiro ato, “aquele onde se sente com pressão maior o refluxo simbolista da ação”, visto que “quase nada de novo acrescenta aos ingredientes dramáticos basilares” da peça (NASCIMENTO ROSA, 2003: 320), percebe-se que o milagre ainda provoca uma

⁵³ Veja-se o seguinte excerto de uma fala de Dinis, já no quinto ato: “Está de velada, a Morte. [...] Se veio disfarçada [...] na alma do pomar, a culpa é d’Ele só... A Morte é serva” (ibidem: 118). A última frase, quase como um mantra, se repete mais adiante: “Se Ele [...] não mandasse a Morte – a Morte é serva – eu ia [...] encher os meus paços de mendigos [...]” (ibidem: 126).

mudança no comportamento de Isabel: antes figurada quase como uma santa, alheia aos prazeres da vida mundana – repare-se que Dinis afirma estarem eles casados há dois anos, sem que nesse período tenham experimentado uma noite de núpcias, donde se infere que a esposa permanece virgem –, a rainha passa a considerar a hipótese de consumir o ato sexual com seu marido, como último recurso para se prender à terra e não ser levada para os céus, e por isso tenta seduzi-lo, sem sucesso. Ao fim deste ato, a personagem sofre o acidente que a fará atravessar em agonia o seguinte, despencando de uma janela quando buscava fugir do palácio para uma derradeira ação de caridade.

A paralisia da ação dramática se intensifica no quarto ato, por força do imprevisto sucedido no desfecho do terceiro: “Ninguém respira”, diz uma senhora, “Coimbra toda está à roda do paço e do jardim. [...] E falam como aqui: vivem suspensos” (PATRÍCIO, 1989: 97). Tal como ponderado por Armando Nascimento Rosa, a cena é preenchida por “falas em que muito se diz mas nada acontece fora das palavras trocadas, a não ser no reduto interior das personagens” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 330) – observação aplicável àquelas que compõem o drama estático pessoano –, mesmo porque o destino de Isabel está selado: ela morrerá, carregada pela personagem sublime, cuja presença se faz sentir por meio da convencional referência a golpes de ar, a princípio intensos (“*Ouve-se o vento fora. Os vitrais tremem.*”; PATRÍCIO, 1989: 105), depois mais brandos (“*Os vidros cessam de tremer. [...] Só se ouve um vagido prolongado.*”; *ibidem*) e que, por fim, se apresentam como uma “*lufada morna*” (*ibidem*: 110), responsável por trazer das árvores do jardim para dentro do quarto em que a rainha agoniza “*muitas pétalas, numa geada de aromas, branca e rósea*” (*ibidem*), que afinal conferem concretude ao aroma de rosas brancas que as personagens sentiam tomar conta do palácio desde a ocorrência do milagre.

O preenchimento do ambiente com o odor das flores mencionadas, anunciando o óbito iminente da rainha, permite que se estabeleça uma afinidade bastante palpável entre a peça agora em foco e um drama inacabado de Pessoa, *A morte do príncipe*, cuja plausível última rubrica, na sequência do falecimento do protagonista – que alegava corresponder, na realidade, a “uma roseira de rosas brancas” (TE: 102) – mobiliza precisamente os mesmos elementos: “*O ar perfuma-se misteriosamente de rosas brancas*” (*ibidem*: 103). Na medida em que o fragmento no qual se registra esta passagem foi redigido, segundo sustentam seus editores, por volta de 1914 – e a peça de Patrício é publicada apenas cinco anos depois –, não se pode suspeitar de um possível influxo do autor de *Dinis e Isabel* na composição do provável arremate deste drama

estático pessoano. Esse dado não impede, porém, que se reconheça a hipótese de haver uma afinidade eletiva entre os dois dramaturgos, especialmente se levarmos em conta uma interpretação do texto patriciano à luz de componentes do catarismo, movimento gnóstico cristão florescente na Europa medieval e que alguns séculos mais tarde impactaria manifestações como o rosacrucianismo e a maçonaria, ambas familiares a Pessoa:⁵⁴ “Imenso pode ser o simbolismo que a figura das rosas brancas nos transmite, [...] flor presente nos ritos de Ísis, na simbólica crística, rosacruciana e maçónica” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 318).⁵⁵

Uma afinidade ainda mais flagrante entre Pessoa e Patrício diz respeito à declarada predileção que ambos cultivam pela obra shakespeariana. Inclusive, a primeira das epígrafes de *Dinis e Isabel*, atribuída a Shakespeare – mas sem lhe indicar a proveniência como sendo do *Rei Lear* (“And take upon us the mystery of things/ As if we were God’s spies”; *apud* PATRÍCIO, 1989: [11]) –, permite que se estabeleça um produtivo paralelo entre esse “conto de primavera” e o “drama estático em um quadro” publicado em *Orpheu*:

Uma vez feitos prisioneiros por Edmund, numa das cenas finais do drama, Lear congratula-se junto da filha, em senilidade pueril, pelos modos agradáveis com que poderão preencher a passagem do tempo na cela. Sendo *pássaros numa gaiola*, poderão mesmo assim fazer uso dos subterfúgios da imaginação, contando histórias um ao outro – como fazem as veladoras d’*O Marinheiro* de Pessoa – e chegar a ser inclusive, perante o mistério que os seres encerram, “God’s spies”. “E tomarmos sobre nós o mistério das coisas / Como se fôssemos espiões de Deus; (...)”.

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 290-281; grifos do autor)

A presença de ingredientes shakespearianos é reforçada na última parte de *Dinis e Isabel*, aquela que, segundo sugere Patrício, apenas veicula reverberações da ação dramática, rematada com a morte da rainha ao fim do quarto ato (é digno de nota o fato de ser este o único ao término do qual se encontra a indicação didascálica “*O pano desce*” (PATRÍCIO, 1989: 111), o que denota o esforço do dramaturgo para ali sinalizar o efetivo término do conflito que até então sustentara a peça). Explicitado na parcela derradeira do drama, o estatismo, de acordo com o que se procurou ilustrar até aqui, já se encontrava latente no restante da peça. Nela, porém – como aliás em outras do autor –, tal elemento é manuseado de modo diverso em comparação com as de Pessoa. Por

⁵⁴ A familiaridade de Pessoa para com o rosacrucianismo remonta, pelo menos, a 1914, conforme se pode aferir de sua leitura do livro de JENNINGS (1907), para cuja existência Jerónimo Pizarro, a quem agradeço, chamou minha atenção. Já com respeito à maçonaria, remete à década de 1930 (cf. AS).

⁵⁵ Para aprofundamento da análise do gnosticismo no conjunto da obra pessoana, cf. NASCIMENTO ROSA (2005).

certo, as figuras que povoam o drama estático pessoano primam pela ausência de fisionomia concreta, o que faz delas “bem mais mentais e abstratas do que qualquer das criaturas do palco sensual patriciano” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 269), estas geralmente desenhadas com apoio em personagens históricas. Assim, ainda que possa ser aproximada a forma com que os falantes se expressem na obra dos dois dramaturgos – atestam-no rubricas como “*numa voz muito baixa*” (TE: 40; TDE: 63) ou “*numa voz muito apagada*” (TE: 73; TDE: 92), similares a “*com uma voz sem timbre*” (PATRÍCIO, 1989: 87) ou “*com uma voz átona*” (ibidem: 115) –, trata-se de dramas em que o componente estático se comporta distintamente: este, em Pessoa, “tende a apresentar-se sob a forma de dialogada poesia raciocinante” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 269), ao passo que, em Patrício, corresponde a “formas de lírica dramatização erotizante” (ibidem), por meio das quais se efetiva “uma coexistência combinada e/ou em alternância de ação e cena estática” (ibidem), o que não ocorre nos dramas pessoanos.

Já se fez referência ao parentesco entre a situação que se desenha no quinto ato de *Dinis e Isabel* e no quadro único d’*O marinheiro*, visto que tanto num caso quanto no outro as figuras em cena trocam réplicas de teor especulativo diante de um cadáver. Resta, agora, evidenciar o fundo shakespeariano de tais meditações:

DINIS, *como a si mesmo*.

Só a morte é real, e quando a vemos, tudo recua em corredores de sonho...

O BOBO

A mim lembra-me um conto, tudo isto. A Morte está a contá-lo, está a contá-lo, e ela ficou assim pra ouvir melhor...

(PATRÍCIO, 1989: 116)

Se as considerações feitas pelas personagens de Patrício soam tão familiares às de Pessoa – “Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (TE: 44; TDE: 69), questiona, perto do desenlace, a Segunda veladora, responsável por narrar a história do marujo naufrago às outras duas –, isso ocorre porque ambos os dramaturgos revisitam a ancestral tópica da vida como sonho, eternizada no título da peça de Calderón, mas já latente no mito da caverna platônico. O motivo é também recorrente na dramaturgia shakespeariana, cujas personagens com frequência desvelam o caráter ilusório de tudo aquilo que nos cerca: “O mundo é um palco; os homens e as mulheres, meros artistas, que entram nele e saem” (SHAKESPEARE, 2008: 364), sentencia Jaques na mais célebre passagem de *Como*

quiserdes (título segundo tradução planeada por Pessoa para *As you like it*; cf. CORR II: 13).⁵⁶

De todo modo, o que confere especificidade à aproximação entre as falas do Bobo e da Segunda veladora consiste no fato de os falantes intuïrem que uma personagem mencionada anteriormente descortina a condiçãõ ficcional dos actantes: por um lado, na peça de Patrício, o tolo questiona se a Morte – que, como serva de Deus, corresponde a uma das manifestações da personagem sublime naquele texto – não será responsável por tramarm a narrativa que funda a experiênciã sensível dele e de seu rei perante a realidade cognoscente; por outro lado, no drama de Pessoa, a segunda donzela pressente que ela e suas companheiras talvez constituam apenas produtos de um sonho do marinheiro protagonista da história que narrou às outras duas. Em ambos os casos, portanto, insinua-se que a vida, aqui entendida como o conjunto de relações que cada ser humano estabelece cotidianamente com os demais elementos do mundo que o circunda, não passa de sonho. Assim sendo, tais personagens se encontram na iminência de se assumir como seres imaginários, transitando por um ambiente continuamente atravessado por ficções: “Talvez não fosse nada... É tudo um conto... A Morte e Deus... os rouxinóis e eles...” (PATRÍCIO, 1989: 127), especula o Bobo na fala que encerra a peça.

Cabe enfatizar, finalmente, que a inversão processada no último terço d’*O marinheiro* – quando as veladoras suspeitam serem elas fruto de um sonho da personagem com que uma delas havia sonhado – também é sugerida no quinto ato de *Dinis e Isabel*, na altura em que o rei, que antes já havia se queixado de que a esposa, quando viva, mais se assemelhava a um espectro ou mesmo a uma morta,⁵⁷ o rei, enfim, diante do cadáver da rainha recém-falecida, percebe a si mesmo como uma criatura fantasmagórica, cuja vivência cotidiana de repente se lhe revela pálida e ilusória: “[...] Volto depois à vida dos fantasmas... Mas agora... não vês? Pois tu não vês? – só Isa morta existe...” (ibidem: 117). Desse modo, insistindo na realidade suprema da morte, Diniz evidencia a flagrante irrealidade da vida: “É mais do que real: é um sonho, é um sonho.” (ibidem: 123), ele sentencia com os olhos no corpo inerte de sua amada.

⁵⁶ Um dos primeiros a chamar a atenção para o parentesco entre *O marinheiro* e a dramaturgia shakespeariana (em especial, *A tempestade*) foi Antonio TABUCCHI (1984: 83-96). Mais recentemente, a investigadora Teresa FILIPE (2018 e 2019) demonstrou que Pessoa traduziu aquela peça de Shakespeare praticamente na íntegra, dando-lhe o título *A tormenta*. Ainda a propósito do interesse do autor português por este drama, cf. GRAY DE CASTRO (2011).

⁵⁷ Veja-se a seguinte fala de Dinis no segundo quadro do segundo ato: “Morta sois para mim, e fostes sempre” (ibidem: 63). Já no terceiro ato, diz o rei à rainha: “Tinha o teu corpo só, como um fantasma...” (ibidem: 84).

Pressentimentos dessa espécie são recorrentes no universo pessoano, em que por vezes se entrelaçam vida, sonho e morte, conforme exemplifica a seguinte passagem do *Livro do desassossego*: “Aquela relação que há entre o sono e a vida é a mesma que há entre o que chamamos vida e o que chamamos morte. Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (LDD RZ: 191). Já no âmbito dos dramas estáticos de Pessoa, a percepção de que a realidade sonhada é mais palpável do que a vivida foi mencionada no capítulo anterior em relação à peça *A morte do príncipe*, cujo protagonista lança o seguinte testemunho no ápice do delírio: “Vejo através das cousas... [...] As cousas não eram senão um véu... [...] ergue-se o pano do teatro... [...] As cidades sonhadas é que eram reais... As nossas são apenas a visão trêmula e torta delas refletidas nas águas do meu olhar... Só o que nunca se tornou real é que existe realmente...” (TE: 97; TDE: 83).

Arrematando *Dinis e Isabel* com reiteradas sugestões de que a vida é sonho, Patrício não apenas retoma a proposição feita em seu comentário introdutório – segundo a qual o drama a que temos acesso corresponde fundamentalmente ao sonho de alguém que adormeceu “sob a influência fulgurante dos vitrais” de uma igreja em determinada manhã de primavera –, como também confere verossimilhança à morte da rainha, evento que de nenhuma maneira encontra amparo na realidade histórica, visto que a esposa do rei-trovador faleceu aos 62 anos, onze após o desaparecimento de seu marido. Tal posicionamento perante a História, aliás, foi censurado por Júlio Dantas à época da publicação da peça,⁵⁸ mais um indicativo de que os escritos do dramaturgo se encontram numa “situação ambígua a meio caminho entre um dado conservantismo artístico e a revisão e subversão dele” (NASCIMENTO ROSA, 2003: 253).

A próxima peça publicada por Patrício reforça o diagnóstico feito por Armando Nascimento Rosa, na medida em que *D. João e a Máscara* (1924) teve sua ilustração de

⁵⁸ Sem desconsiderar o comentário introdutório de Patrício – mas, ao mesmo tempo, demonstrando incapacidade de a ele adequar sua régua crítica –, o autor d’*A ceia dos cardeais* veiculou no *Diário de Notícias*, em 23 de fevereiro de 1920, uma resenha em que se encontra a seguinte ponderação: “Se não há lenda nem história, se todos os pontos de referência desaparecem e se estamos em plena e livre fantasia, – o melhor é não chamarmos ao rei ‘D. Dinis de Portugal’, não chamarmos à rainha ‘D. Isabel de Aragão’, e, livres de todas as incômodas sugestões desses nomes, deliciarmo-nos então na leitura da maravilhosa história dum rei de vitral que chora uma rainha, também de vitral, morta da janela abaixo numa perfumada noite de primavera” (*apud* NASCIMENTO ROSA 2003: 253). Convém ressaltar, ainda, o fato de que Dantas ignora a inexistência de expresso enquadramento da ação dramática no século XIII, o que reforça o compromisso da peça de Patrício com a realidade do sonho, e não com aquela processada pela História. Nesse sentido, trata-se de procedimento diverso daquele empregado pelo dramaturgo em *Pedro, o cru*, cuja primeira informação didascálica, ainda na página em que se listam as *dramatis personae*, delimita, sem meias palavras, a cronologia da ação no século XIV.

capa desenhada por Almada Negreiros, membro de geração imediatamente posterior e que, apresentando-se como “poeta d’*Orpheu*, futurista e tudo”, havia sido responsável pela veiculação, em 1916, do demolidor “Manifesto anti-Dantas e por extenso”.⁵⁹ Nela, o dramaturgo revisita o mito do herói donjuanesco, despojando-o de seus traços arquetípicos mais célebres, tais como a libertinagem e o irresistível magnetismo que exerce sobre as mulheres, em favor de um retrato marcado pela disforia: “À sedução e à insaciabilidade amorosa como mola propulsora da ação, substitui Patrício um universo de inquietude e solidão permanente” (CABRAL, 2012: 400). Para tanto, o autor investe num confronto entre o protagonista, quase sempre alheio às intervenções de outras personagens que o cercam, e a Morte, cuja entrada é antecipada pelas tradicionais menções a deslocamentos atmosféricos, seja na forma de friagem,⁶⁰ seja na de folhas secas batendo na janela;⁶¹ referências a latido de cães;⁶² ou, ainda, por meio da reiterada intuição de que uma presença invisível se faz notar em meio às figuras em cena, sintetizada na expressão “Qualquer coisa ou Alguém...”, proferida mais de uma vez por D. João.⁶³ Assumindo as feições de mulher dotada “*duma esbelteza acutângula, macabra*” (PATRÍCIO, 1972a: 33), a encarnação cênica da personagem sublime – visível apenas para o fidalgo –⁶⁴ o paralisa de frio,⁶⁵ mostra-se imune ao seu pretense charme,⁶⁶ e, ao sair de cena, volta a movimentar folhas secas em torno de si.⁶⁷

Anunciada pelo Bobo no fecho de *Dinis e Isabel*, a apreensão da realidade como miragem e aparência também é pressentida por D. João, tanto no que diz respeito ao

⁵⁹ Cf. NEGREIROS (1997: 641-645). Este texto será objeto de comentário no princípio do próximo subcapítulo, quando nos detivermos sobre a dramaturgia deste autor.

⁶⁰ “Há uma friagem, meu senhor. Está frio.” (PATRÍCIO, 1972a: 17); “Não tendes frio?” (ibidem: 22); “*Acolhe-se a D. João num calafrio.*” (ibidem: 32).

⁶¹ “*De repente, sem que o vento sopra, um bater de folhas secas nas janelas*” (ibidem: 31); “As folhas secas contra os vidros... Não há vento. E nada bole na alameda... nada.” (ibidem: 32); “*O ar da madrugada estagna. Um silêncio de pântano, transido. Como um apelo – as folhas secas outra vez contra as janelas.*” (ibidem).

⁶² “*Os galgos uivam*” (ibidem: 32); “Ouves?... A matilha a uivar... É um mau presságio. Vai morrer alguém...” (ibidem); “*De novo, um uivo muito agudo.*” (ibidem).

⁶³ Cf. ibidem: 22; 26; 30; 31. Pouco antes de a Morte adentrar a cena, D. João, acompanhado pelo latir dos cachorros, assim se pronuncia: “É Alguém.... Tenho a certeza. *Alguém*. Nunca os ouvi uivar assim... [...] É Alguém que quer entrar... que chama. O ar mudou. [...]” (ibidem: 32; grifos do autor).

⁶⁴ “*Só D. João a vê e a ouve. Leporello e D. Elvira, com espanto, olham-no como se tivesse enlouquecido; mas qualquer coisa de instintivo os adverte, os faz recuar num pânico sem nome. Ficam colados às tapeçarias, com dedos frios de terror nas vértebras.*” (ibidem: 35).

⁶⁵ “Quero rir... quero rir... quero rir... e não rio. [...] tenho frio” (ibidem: 34).

⁶⁶ “*Queda segundos, como se esperasse da Morte uma resposta. Põe nos copos da espada a mão esquerda, numa atitude de sedução, fitando-A sempre; mas empalidece mais, descai os braços, uma angústia estranha a decompô-lo.*” (ibidem: 35-36).

⁶⁷ “*A Morte desce os degraus. Começa a caminhar pela alameda. Há um ranger de folhas secas: rodopiam à roda d’Ela, turbilhonam; são por fim uma espiral louca que sibila.*” (ibidem: 46).

mundo exterior⁶⁸ quanto no que concerne à sua própria interioridade.⁶⁹ Assim sendo, percebe-se que o protagonista está a um passo de atestar a consciência de sua própria condição ficcional, gesto característico das personagens pirandellianas e que fora já sugerido n’*O fim*, bem como em certos dramas de Pessoa, a exemplo d’*O marinheiro* e d’*A morte do príncipe*. Além disso, quando um de seus interlocutores a certa altura lhe diz “[...] não te conheço. És o ator que faz o teu papel.” (ibidem: 84), assistimos à reduplicação de tal efeito, pois personagens teatrais, propensas a ganhar consistência material sobre o palco, passam a enxergar umas às outras como seres ficcionais cuja encarnação é mediada por intérpretes ao longo de uma representação cênica.⁷⁰

A primeira edição deste derradeiro drama publicado por António Patrício ainda estampava, em suas páginas finais, o brevíssimo *Judas*, composto seis anos antes e inédito até então. Coincidentemente, quando retoma a escrita de seus dramas estáticos após um intervalo de quinze anos, Pessoa também revisita um mito bíblico, ao se dedicar à composição de *Calvário*. Uma sucinta leitura comparada destes textos nos oferecerá uma última possibilidade de contrastarmos a obra dramática dos dois autores.

A análise de seus manuscritos revela que, na primeira fase de composição dos dramas estáticos, Pessoa terá projetado escrever, sob a rubrica geral de *Calvário* (ou, ainda, *As três tragédias*), um tríptico de que atualmente se conhecem duas partes: uma focada na figura de Buda, intitulada *Sakyamuni* (c. 1916-1918; c. 1932), e a outra na de Jesus, cujo título oscilava entre *Cristo* ou *Calvário* (c. 1932). Conforme esclarecem seus editores, trata-se, em ambos os casos, de peças que se propõem a abordar a “origem humana do mito” (Freitas e Ferrari, “Apresentação”, in TE: 23), extrapolando interpretações de cunho religioso. Tal abordagem é ilustrada pela fala de uma das personagens presente em hipotética passagem inicial do segundo drama, na qual se sugere que a divindade do Messias é produto da ação dos homens: “Façamos dele um deus, criando uma nova *esperança*” (TE: 195; grifo do autor).

⁶⁸ “[...] Dize: é tudo cenário? Tudo? Tudo? Nada existe? [...]” (ibidem: 28).

⁶⁹ “[...] louco que eu fui... [...] quando de forma em forma, a errar, em doídice,/ não via sequer dentro de mim, Beatrice.” (ibidem: 38).

⁷⁰ Segundo considera Renata Soares Junqueira, tal procedimento, que implica a consciência, por D. João, de si mesmo como um “duplo”, uma espécie de “máscara viva”, é igualmente responsável por aproximar essa peça de Patrício da forma monodramática nos termos em que esta é praticada por Strindberg: “Todas as personagens de *D. João e a máscara* giram em torno de um núcleo em que se situa o protagonista da peça, alvo de todas as atenções. Em última análise, existe mesmo uma interdependência psicológica entre D. João e as demais personagens, que são como reflexos, imagens invertidas do próprio herói ou desdobramentos de um mesmo magma psíquico” (JUNQUEIRA, 2013: 107). Projeta-se, desse modo, mais um ponto de contato da obra dramática patriciana com a tradição do *theatrum mentis*, esboçada no capítulo anterior.

Os excertos que compõem *Calvário* permitem entrever duas variantes para o enquadramento da cena: em uma, personagens designadas de forma genérica (“A”, “B” e “C”) discorrem, presumivelmente perante o cadáver de Cristo – conforme se pode inferir de dêiticos frequentes nas intervenções feitas por elas –,⁷¹ a propósito dos ensinamentos dele, seja por os terem escutado diretamente da boca do falecido (“Encontrei-o uma vez ao pé de Jerusalém”; TE: 198), seja por intermédio do relato de terceiros (“Uns dizem que ele vinha de Nazaré, que é aqui na Judeia, outros que ele vinha do Egito, que é longe daqui [...]”; *ibidem*: 197); na outra variante, acompanhamos militares romanos responsáveis pelo sepultamento de Jesus carregarem seu corpo e trocaram réplicas diante do túmulo, guardado por uma pedra, que, ao ser retirada mais à frente, revelará estar vazio o sepulcro.

Já no pequenino drama que Patrício compôs, a delimitação da cena é pontuada pela didascália inicial:

É à boca da noite. Um figueiral. Vem da terra sedenta um bafo morno, como um hálito de febre, que perturba. Nascem estrelas, tão longínquas, que ainda é maior o desamparo à roda. Judas Iskarioth, sem ruído, tateia os troncos das figueiras, uma a uma: estuda os ramos, verga-os concentrado. Para enfim, descalço, sobre as raízes de uma, contorcidas. Tira a corda que escondia sob a túnica, vai a passá-la a uma braçada, hesita, como se ouvisse no ar morto alguma voz. Nada bole. Só o figueiral, agora, incensa mais – como um turíbulo místico na noite. Muito a medo, inquietamente, espreita. Tem a face limada de martírio. Súbito, como um perfume se faz corpo, a Sombra de Jesus aflora o chão. É vaga, – como uma imagem do vento feita em nuvens. Tem as mãos trespassadas e sangrentas, a Face ainda envolta em bandeletas, donde filtra o olhar, amorosíssimo, caindo como um eco de soluço; os pés, – de luar ferido, mal pisando.

(PATRÍCIO, 1972b: 147)

Nesta rubrica, dados de caráter prescritivo (como a ambientação noturna em um figueiral, cujas árvores são esquadrihadas pela personagem do título, que tenciona se enforcar em uma delas) convivem com elementos de teor mais propriamente literário, a exemplo do símile (“como um hálito de febre” e “como um turíbulo místico” são duas dentre seis ocorrências deste recurso) e da metáfora (“os pés, – de luar ferido”). Sustenta-se, assim, a nova espécie de teatro prevista pela estética simbolista, cujo pertencimento é, com frequência, atrelada antes ao livro do que ao palco.⁷² A atmosfera

⁷¹ Vejam-se os exemplos a seguir: “O que era este homem?” (TE: 195); “Mas quem era este homem?” (*ibidem*: 197); “Quem seria em verdade este homem?” (*ibidem*: 199).

⁷² Convém enfatizar que, a despeito do pretense e tantas vezes propalado caráter mais literário do que propriamente teatral dos dramas simbolistas, estes foram responsáveis por redefinir os rumos do teatro moderno no Ocidente: “[...] é justo observar que o balanço final dos símbolos em cena se revelou empresa amplamente favorável ao devir da teatralidade. Bastaria, para tanto, juntar a Maeterlinck e a Hofmannsthal a teorização cênica de Adolphe Appia e de Gordon Craig. [...] A fragilidade dramática

sugestiva da cena ali proposta, que também se faz notar pela antecipação do aparecimento da Sombra de Jesus, pressentida por Judas (“hesita, como se ouvisse no ar morto alguma voz”), ainda remete às presenças incorpóreas frequentes nos primeiros dramas de Maeterlinck, as quais se fazem notar ao redor dos oficiais romanos no texto de Pessoa:

1º SOLDADO – Tenho frio.

2º SOLDADO – À noite está frio.

1º SOLDADO – Tenho mais frio que o que está noite. O que é que passou? O que é que se vai passar?

(TE: 200)

As duas peças igualmente se aproximam em vista da preferência por retratar o episódio da ressurreição de forma oblíqua, quer sujeitando-a ao êxtase de Judas antes do suicídio, quer abordando-o pelo ponto de vista dos soldados ou de populares. Mas se na obra de Patrício a figura espectral de Cristo se sobrepõe à do indivíduo que o traiu, preenchendo pouco mais da metade do texto (no qual predomina a estrutura similar à de um monólogo, portanto), Pessoa apenas por duas vezes concede a palavra ao nazareno. Numa dessas ocasiões, em fragmento composto de somente sete linhas manuscritas (cf. fac-símile em TE: 204), não fica claro em que condições a personagem enuncia seu discurso, enquanto na outra ocorrência nada garante que a fala seja proferida no mesmo cenário em que dialogam os romanos, por se tratar de um de quatro excertos distintos, que, apesar disso, ocupam o mesmo suporte material, dos quais a seguir se transcrevem os dois primeiros:

CRISTO – Muitas vezes morri, e muitas vezes morrerei, porque muitas vezes me mataram e muitas vezes me matarão. E sempre os mesmos três me hão matado e os mesmos três me hão de matar; o que guerreou em nome de César, e o que guerreou em nome de Deus e o que foi dos meus e me traiu.

1º SOLDADO – Fomos três os que o deitamos aqui. Porque o não podemos levantar três?

2º SOLDADO – Enterremo-lo ali, sob aquela árvore acácia que negreja com palidez.

(TE: 196)

Tanto quanto na peça de Patrício, a voz de Cristo aí não aparenta se prender a um corpo definido. Em vista do próprio estatuto de *Judas*, que seu autor deu por acabada, nesta se evidencia a natureza evanescente daquela figura, sobretudo a partir da seguinte informação, que se situa na derradeira rubrica do texto e promove a desagregação entre

vulgarmente apontada aos textos simbolistas haveria de contribuir para a superação de um paradigma teatral e espetacular que, ainda em Oitocentos, estendia o protocolo da verossimilhança aos dramas da psicologia burguesa” (MATOS OLIVEIRA, 2003: 13).

o que ouvimos e o que enxergamos com respeito a tal personagem: “*Some-se a Voz e a Sombra de Jesus*” (PATRÍCIO, 1972b: 152; sem itálico na edição consultada). Confrontados os dois dramas, seria mesmo possível enxergar em *Judas*, finalmente, uma resposta às interrogações lançadas por uma das figuras presentes em *Calvário* – “Que é ser um Deus? O que é ser homem?” (TE: 200) –, visto que o texto de Patrício, ao sugerir a fusão do martírio vivenciado por Jesus na cruz com aquele experimentado por seu apóstolo logo após consumir a traição, promove a continuidade entre a instância divina e a humana:

[...] Tiveste as minhas convulsões, os meus suores. Exalaste a alma com a minha, dizendo ao Pai: “*Porque me abandonaste?*” [...] Tu foste o instrumento que sofria: – o espinho que sangrou, ensanguentando-me: o prego que ao cravar-se, se fendeu: o lenho que deu corpo para a Cruz, e abriu de dor, e se escoou em sangue. O vinagre que eu bebi, era em ti choro: a púrpura do escárnio. – labareda.

(PATRÍCIO, 1972b: 151-152; grifo do autor)

De acordo com o ponderado por Haquira Osakabe, o suplício de Judas não se limita a reabilitar esta figura, cuja deslealdade teria sido afinal necessária para o sacrifício de Cristo. Mais do que representar o traidor como ferramenta de que o Pai Celestial teria se servido para fazer cumprir o destino do Messias, o que trataria de redimi-lo perante as gerações vindouras, a peça de Patrício dá forma à “novidade altamente heterodoxa pela qual o homem-Judas se faz contraparte a Jesus-Deus”, alternativa que abre espaço para “a possibilidade da transformação do Homem em Deus, pela assimilação prefigurada da carne do próprio Deus” (OSAKABE, 2007: 76). Trata-se, claro está, de uma reversibilidade de sabor bastante pessoano, por meio da qual se confundem o humano e o divino: “Sou Deus porque o homem sofre” (TE: 201), proclama o Cristo de *Calvário*.

Ao fim desse percurso pela dramaturgia de Patrício, percebe-se que o verniz simbolista desta não impede que nela, tanto quanto em alguns dos dramas estáticos de Pessoa, se insinuem procedimentos afins a peças novecentistas. Norteados pelo impulso de retomada e transmutação de princípios que animam as primeiras obras dramáticas de Maeterlinck (sobretudo aqueles relativos à manifestação da “personagem sublime”), ambos prestam tributo a elas e, ao mesmo tempo, as ultrapassam, seja regressando aos textos de Shakespeare, seja apontando para novos caminhos de expressão dramática, a exemplo daqueles abertos por Pirandello, contemporâneo dos dois.

1.5. O retrocesso naturalista de algum teatro dos de *Orpheu*

Ao longo deste trabalho, por mais de uma vez já se fez referência ao fato de a única peça teatral finalizada por Pessoa ter sido estampada, no primeiro trimestre de 1915, nas páginas do volume inicial de *Orpheu*, periódico cujo terceiro número permaneceu restrito a provas tipográficas que só viriam a público em 1983, facsimiladas pela Nova Renascença.⁷³ Não obstante sua existência efêmera, a revista teve impacto duradouro na literatura portuguesa, consolidando-se como marco inaugural do Modernismo no país. Deste modo, cumpriu-se o vaticínio feito por Pessoa em novembro de 1935 (mês de sua morte), ao arrematar com as seguintes palavras o breve texto “Nós os de *Orpheu*”, nota introdutória a um conjunto de textos dos colaboradores do grupo que foram divulgados na revista *Sudoeste*, por iniciativa de Almada Negreiros: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” (TCI: 227).

Apesar da presença d’*O marinheiro*, sedimentou-se, entre diferentes críticos, a percepção de que é modesto o legado de *Orpheu* para o teatro nacional. De fato, com frequência se ressalta que, à exceção de Almada Negreiros, são insignificantes os contributos teatrais dos escritores vinculados ao movimento. Luiz Francisco REBELLO (1979: 41), por exemplo, pontua que estas “eventuais incursões [...] pelos domínios da expressão dramática eram muito mais tributárias de uma estética finissecular [...] do que premonitórias da grande aventura da arte moderna, cujos riscos a obra poética de um Pessoa ou um Sá-Carneiro corajosamente assumiu”. Por sua vez, Duarte Ivo CRUZ (2005: 148), de forma implacável, qualifica como um “equivoco” a produção teatral atribuída aos adeptos do grupo, por considerar que “o desfazamento entre a formidável capacidade renovadora do movimento e dos seus protagonistas deixou à margem a dramaturgia”. Mais adiante, mesmo que volte a rotular tais peças como “equivocos modernistas” (ibidem: 156), o estudioso arrefece o tom preempatório de seu discurso, ao esclarecer a motivação por detrás de tal juízo:

Porque não vamos aqui dizer que as peças, escassas e dispersas muito embora, [de] Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971) ou António Ferro (1895-1956) sejam desinteressantes em si mesmas. O que ocorre é que ficam aquém da

⁷³ Os dois primeiros números de *Orpheu* foram viabilizados por Mário de Sá-Carneiro graças a recursos monetários que obteve junto a seu pai. Este, contudo, possivelmente tanto em razão do escândalo suscitado pelo periódico quanto em vista dos elevados custos financeiros que ainda seriam demandados para a manutenção do empreendimento, recusou-se a financiar a edição do terceiro volume. O episódio está documentado em extensa carta que o escritor remeteu a Pessoa em 13 de setembro de 1915 (cf. SÁ-CARNEIRO, 2015: 378-382).

poderosa obra de modernidade poética dos dois primeiros, cada um a seu modo e no seu mérito, e da não menos poderosa atividade de crítica e de política cultural do terceiro, também num sentido modernista.

(ibidem)

Especificamente no caso de Ivo Cruz, é preciso enfatizar que a depreciação da obra dramática dos de *Orpheu* se deve menos aos motivos por ele apontados do que a uma concepção demasiado estreita do fenômeno teatral. Isso porque, no entendimento deste crítico, teatro e dinamismo são indissociáveis – daí não haver espaço, em suas apreciações, para o estatismo que Pessoa reelabora a partir da obra de Maeterlinck⁷⁴ ou para o substrato reflexivo dos últimos dramas de Almada, os quais “optam por uma profunda meditação filosófica, com certo prejuízo, digamos assim, da dinâmica teatral” (ibidem: 153).⁷⁵ A despeito de todos esses fatores, não se pode ignorar que o difundido desprezo pela dramaturgia dos membros daquele grupo também resulta, em certa medida, de atitudes atribuíveis à figura de maior envergadura do movimento, Fernando Pessoa, seja porque este arrematou apenas uma peça de teatro, tendo as demais permanecido em “fragmentos, fragmentos, fragmentos”⁷⁶ (procedendo de tal modo, além do mais, o autor forneceu argumento aparentemente incontestável aos críticos que se recusaram a reconhecê-lo como autêntico dramaturgo), seja porque o escritor reputou como imaturas as obras dramáticas de seu amigo e companheiro de geração Mário de Sá-Carneiro, conforme logo se verá.

Dentre os colaboradores de *Orpheu*, aquele cuja obra dramática possivelmente exhibe mais claros pontos de contato com o drama estático pessoano é Raul Leal, responsável pela escrita d’*O incompreendido* (1910), “drama psicopatológico em três

⁷⁴ Ao chamar a atenção para o que, nos dramas estáticos do autor, julga corresponder a “um simbolismo ortodoxo, algo retardado se quisermos” (ibidem: 154), o crítico demonstra ignorar tanto a releitura quanto a subversão do modelo simbolista por Pessoa, em cuja obra dramática se notam diversas afinidades com o drama moderno e contemporâneo, conforme já se buscou sustentar em diferentes passagens do presente trabalho.

⁷⁵ À parte tal ressalva, logo a seguir o crítico celebra a existência, numa dessas peças, da “rapidez de certos diálogos”, o que os remete a “certo ritmo próximo do teatro do absurdo. O que também é notável de modernidade!”. Assim sendo, percebe-se claramente que, para este crítico, o drama moderno não pode prescindir do “dinamismo” que considera ser congênito em qualquer texto dramático. Ocioso esclarecer, a esta altura, o quanto tais juízos são inconciliáveis com a perspectiva teórica que anima o presente trabalho. De todo modo, cumpre advertir que problemas dessa ordem serão discutidos com mais vagar no próximo capítulo.

⁷⁶ Esta é a forma como o ainda relativamente jovem Fernando Pessoa referiu a Armando Côrtes-Rodrigues o estágio de composição do *Livro do desassossego*, obra que também ficaria por concluir e cujo inacabamento jamais constituiu impeditivo para que se lhe reconhecesse o caráter arrojado – bem ao contrário, sua constituição em fragmentos, conformando obra descontínua e sempre em aberto, é comumente reconhecida como um de seus mais acentuados traços modernos. A passagem em questão se encontra em carta datada de 19 de novembro de 1914 (CORR I: 134).

atos e quatro quadros” jamais coligido em livro. Divulgaram-se excertos da peça em um par de números da revista *Presença*, em dezembro de 1929 e março de 1930, porém a íntegra do texto veio a ser publicada apenas no decorrer do segundo semestre de 1960, em quatro números do periódico *Tempo presente*.⁷⁷

O subtítulo da peça, que sugere a ancoragem desta em uma experiência psíquica, autoriza seu atrelamento à tradição do *theatrum mentis*, em torno da qual se agregam obras teatrais que conduzem o desenrolar dos acontecimentos menos no âmbito externo do que no íntimo, dotando-os de feições anímicas. Assim, independentemente das alegadas matrizes autobiográficas do texto,⁷⁸ as quais nos induzem a enxergar no protagonista Jorge Vilar um *alter ego* de Raul Leal, que nele teria projetado suas próprias neuroses, o drama não dissimula sua inclinação introspectiva ao expor a trajetória decadente desta personagem: “Separados por uma elipse de três anos, cada um dos três atos encena um instantâneo da vida do protagonista, que corresponde a um estágio diferente da sua progressiva degradação psicológica” (NEVES, 2007: 129). Neste percurso em direção à loucura, Vilar se mostra “dilacerado pelas exigências irrealizáveis do seu espírito” e busca satisfazer sua “ânsia arrebatadora de transcendência” por meio do mergulho em realizações ascéticas que lhe facultem o acesso a um plano superior, distante dos entraves da vida cotidiana (ibidem). Trata-se, portanto, de um caminho análogo ao trilhado por algumas das personagens que povoam o drama estático pessoano, as quais excedem as limitações impostas pela matéria terrena por força de especulações metafísicas que as impulsionam para além da realidade imediatamente apreensível pelos sentidos.

Sob tal ponto de vista, o percurso de Vilar, indivíduo que “personifica uma atitude assumidamente profética, consciente de se encontrar superiormente investido de uma missão divina” (ibidem: 131), se aproxima do experimentado por Sakyamuni, personagem que corresponde a um dos estágios de elevação espiritual que o príncipe do Himalaia Sidarta Gautama atravessou antes de alcançar o nirvana, isto é, a iluminação, instante a partir do qual passou a ser referido como Buda. À semelhança do que sucede neste drama em que Pessoa encena o itinerário ascensional daquele sujeito, a personagem delineada pelo autor d’*O incompreendido* se considera apta a encarnar as

⁷⁷ Embora esta seja uma peça de muito difícil acesso no Brasil, podemos nos valer de um estudo a propósito dela para identificar certas afinidades entre esse drama e os de Pessoa, o que permitirá contrastá-los de modo sucinto (cf. Marcia Seabra NEVES, 2007).

⁷⁸ “Nesta peça exponho em grande parte e interpreto emocionantemente a minha angustiada vida de adolescente sonhador, fazendo de mim próprio, bem autointrospeccionado, uma profunda psicanálise [...]” (Leal, *apud* NEVES: 128).

múltiplas dimensões espirituais que conformam o Universo, etapa cujo cumprimento é indispensável para que se purguem os males de que a humanidade é vítima:

Eu quero viver, quero ser o Universo, quero viver, quero ser a Vida Inteira, de Mim não quero que nada se isole...! Só assim Me tornarei tudo, Me tornarei o Infinito, só assim o Universo, tornado Espírito, se Me arrebatará na Alma! E a pura vertigem do Universo, do Espírito, cheia de ânsia, cheia de dor, quero que se personalize em Mim tornado Dor e não mais pela dor prostrado...

(Leal, *apud* NEVES, 2007: 131)

Por outro lado, no drama em que Pessoa trabalhou sobretudo entre os anos de 1916 e 1918, o protagonista expressa a consciência trágica de que, nesta jornada de autoconhecimento, necessária para a salvação dos homens, todos serão redimidos, exceto ele: “Todos serão um, menos eu. Eternamente expulso de todas as eternidades, infinitamente fora de todos os infinitos, todo o mal e toda a dor e toda a mágoa ser-me-ão eternamente. [...] Só em mim nem o vácuo terá vácuo [...]” (TE: 153). Em outras palavras, Sakyamuni intui ser ele o receptáculo de todos os males de que livrará a humanidade. Assim, a ânsia purificadora de Vilar, de índole totalizante, encontra seu reverso no trajeto vivenciado pela personagem pessoana, que claramente percebe a anulação de si mesma – ou seja, sua reversão no Nada de que procura livrar os demais seres humanos – como o resultado paradoxal de sua viagem com destino ao nirvana: “Sugarei toda a dor do Universo que ficará puro na minha limpeza suprema. || Tornar-me-ei a Eterna Dor. [...] Tudo o que foi os corpos, e as almas, e os sete mundos e os universos sem número humano – tudo isso será Nirvana [...]” (TE: 154).

Tanto quanto a maior parte dos dramas estáticos arquitetados por Pessoa, a peça de Leal é dominada pelo princípio monológico. De acordo com o que observa Seabra Neves, no segundo ato d’*O incompreendido* – durante o qual o protagonista, na sequência de um solilóquio introdutório, é retratado na presença de seu amigo e confidente Pedro, bem como na do presidente da Academia, o Dr. Matos –, no segundo ato deste drama, enfim, a forma dialógica não basta para refrear os jorros discursivos de Jorge Vilar: “Encontramo-nos, em rigor, em face de *pseudodiálogos*, pois é a fala do protagonista que, de forma avassaladora, domina a comunicação intracénica, encontrando-se o seu discurso apenas pontuado pelas réplicas funcionalmente apagadas dos seus interlocutores” (NEVES, 2007: 131; grifo da autora).

Ao cabo de sua análise do “drama psicopatológico” de Raul Leal, não escapou a Márcia Seabra Neves o parentesco entre esta peça e aquelas germinadas à luz da estética teatral do Simbolismo finissecular que, no âmbito português, teve em Fernando Pessoa

seu mais conhecido representante. Assim, quando a pesquisadora realça a quase que completa inexistência, neste drama, de “aparato cénico espetacular, concedendo maior ênfase à minuciosa análise psicológica”; quando constata que a “penúria material é inversamente proporcional ao poder analítico e revelador da palavra de que visivelmente se alimenta a fábula dramática”; quando salienta, por fim, a acentuada paralisia da progressão actancial, “uma vez que o fulcro é deslocado da materialidade da ação cenicamente representada para o conflito íntimo de Jorge vivido na e pela linguagem” (ibidem: 135), é ao exemplo de Pessoa que a estudiosa se reporta, apoiando-se no tão difundido apontamento teórico em que este lança as bases de seu “teatro estático” (cf. TE: 276).

Não obstante a pertinência da aproximação proposta por Seabra Neves, não é recomendável concluir, a exemplo do que esta sugere, que o texto de Leal, por estar em “sintonia com a pragmática teatral simbolista, que valorizava a leitura da peça mais do que a sua encenação”, deveria ser idealmente circunscrito a um “monólogo recitado” (NEVES, 2007: 136). Ora, de acordo com a perspectiva aqui adotada, tanto o “drama psicopatológico” de Raul Leal quanto o drama estático pessoano são orientados por princípios teatrais que se situam na contramão de códigos cênicos ainda hegemônicos no período em que atuaram. Cada qual a seu modo, portanto, ambos os dramaturgos se propuseram a sondar formas de responder ao ímpeto renovador de determinadas manifestações teatrais que sacudiram os palcos europeus a partir das últimas duas décadas do século XIX, insufladas pelo desígnio, aparentemente paradoxal, de revitalizar a linguagem do teatro por meio do sistemático esvaziamento dos ditos elementos mais característicos deste, tais como o confronto dramático entre distintas personagens, claramente delineadas, cujos posicionamentos díspares, na cena, deveriam ser proporcionados pelo intercâmbio dialógico. Desta forma, apenas ignorando-se essa particularidade de dramas como os de Leal e de Pessoa – mas também os de Castro, Patrício e outros – é que se poderá qualificá-los como “pouco teatrais”.⁷⁹

Conforme já se pontuou, o palco português dos primeiros anos do século XX ainda era dirigido por princípios naturalistas. As peças concebidas de acordo com parâmetros simbolistas ou se mantinham restritas às páginas de um livro (como as de Castro e Patrício) ou preservavam nítida moldura realista ao serem conduzidas à cena (como

⁷⁹ Veja-se a forma como REBELLO (2010: 315) se refere a *O incompreendido*: “[...] e o delírio ‘vertiginoso’ do longo monólogo de Raul Leal [...] não possuía as condições mínimas de transposição cénica”. Pode-se encontrar juízo similar a esse na obra crítica de CRUZ (2005: 157): “[...] este longo monólogo, ausente de estrutura cénica, não logra, longe disso, transformar-se em teatro, isto é, em espetáculo [...]”.

algumas de D. João da Câmara). Coincide com a proclamação da República, em 1910, a emergência de uma produção teatral mais heterogênea, em que coexistem, por um lado, dramas de inspiração histórica e comédias ligeiras, francamente identificados com a estética oitocentista, e, por outro lado, dramas de índole psicológica, que, embora se propusessem a explorar temas interditos à sociedade burguesa da época, não rompiam com as convenções teatrais do período. Ilustrativa desse último fenômeno é a obra dramática que Mário de Sá-Carneiro escreveu em coautoria com dois colegas de liceu, frequentemente ignorada por seus críticos. Mesmo que não tenha sido responsável pela erosão sistêmica das bases que sustentavam o teatro português de então – dentre os de *Orpheu*, esse mérito se deve a Almada Negreiros, cuja obra será focalizada no início do próximo subcapítulo –, o cocriador de *Amizade* (1912) e *Alma* (1913) prenuncia, com estas peças, a emergência de um teatro em sintonia com tendências modernas, antes intuído do que alcançado por seus autores. Que elas o tenham feito de modo tímido – e mesmo insatisfatório, em comparação com o restante da obra literária de Sá-Carneiro –, não constitui motivo suficiente para conservá-las “nas brumas do esquecimento”.⁸⁰

Na condição de depositário da obra do amigo, Fernando Pessoa anonimamente fez publicar no n.º 16 da revista *Presença*, veiculado em novembro de 1928, a “Tábua bibliográfica de Mário de Sá-Carneiro”. Nela, após listar os volumes que este deu à estampa,⁸¹ bem como suas mais significativas colaborações em periódicos,⁸² Pessoa esboça o teor das projetadas obras completas de Sá-Carneiro, com o acréscimo do ainda inédito poemário *Indícios de ouro* (1915)⁸³ e a exclusão da coletânea de novelas *Princípios* e da peça *Amizade*. As razões para omitir este par de textos são explicitadas por ele em duas ocasiões distintas: primeiramente, em carta a João Gaspar Simões, o mentor da iniciativa assim justifica sua decisão: “Elimino o volume *Princípio* pela simples razão de que não presta, e o mesmo critério me leva a excluir a peça *Amizade*,

⁸⁰ A expressão é de Teresa Rita LOPES (1985: 95), segundo quem a obra dramática do autor se conforma não neste par de textos dramáticos, mas sim nos derradeiros poemas que escreveu: “[...] parece-nos, portanto, que não são as peças de teatro de Sá-Carneiro, inéditas ou publicadas, perdidas ou reencontradas, que constituem sua obra dramática. *Amizade* é um pecado de juventude, que Pessoa e ele pudicamente esconderam. Deixemo-la nas brumas do esquecimento. É nos seus últimos poemas que ele se aproximou do cerne da poesia dramática”.

⁸¹ São elas: a peça *Amizade*, em colaboração com Tomás Cabreira Júnior; as coletâneas de novelas *Princípio* (1912) e *Céu em fogo* (1915); a compilação de poemas *Dispersão* (1914); a narrativa *A confissão de Lúcio* (1914).

⁸² Uma destas se refere ao artigo “O teatro-arte (apontamentos para uma crónica)”, publicado em 28 de novembro de 1913 no jornal *O rebate* e já referido no presente capítulo.

⁸³ Este livro foi concluído, mas não publicado por Sá-Carneiro, que enviou a seu comparsa o manuscrito da obra dias antes de se suicidar em Paris, em 26 de abril de 1916. O volume apenas viria a lume, sob a chancela da *Presença*, em dezembro de 1937, dois anos após a morte de Pessoa.

que o precedeu, e que nunca li, por imposição do próprio Mário de Sá-Carneiro” (cf. carta de 30 de setembro de 1929, in CORR II: 168); depois, em texto inédito e sem data, concebido como nota introdutória a uma hipotética edição em separado do volume *Indícios de ouro*, o escritor ameniza o tom de seu discurso, ao justificar, “por motivos artísticos”, a supressão daqueles dois títulos do mencionado plano de publicação, reputando-os como “necessariamente incharacterísticos” e relativos a uma “fase de mera formação” de Sá-Carneiro (cf. AL: 236).

Além das censuras acima, outro elemento que realça o empenho do cogitado organizador no sentido de apagar a produção dramática de Sá-Carneiro, por julgá-la imatura, diz respeito a seu completo silenciamento acerca de quatro peças que igualmente mantinha em seu poder, escritas pelo companheiro em 1907-1908 e que só viriam a lume muito tardiamente, sob o título *Juvenília dramática* (cf. SÁ-CARNEIRO, 1995). Evidencia-se, assim, que Pessoa não estabelece distinção entre tais textos e a peça *Amizade* (até o momento, não se tem notícia de que uma cópia de *Alma*, inédita até 1987, esteja presente no espólio pessoano; por esse motivo, não se pode afirmar com segurança se o escritor efetivamente travou contato com ela).

Apesar dos fatores mencionados até aqui, os dramas que Sá-Carneiro escreveu em coautoria com Tomás Cabreira Júnior (*Amizade*) e António Ponce de Leão (*Alma*) antecipam, embora de forma quase imperceptível, aspectos fundamentais de sua poética, sintetizada na célebre quadra que principia com o verso “Eu não sou eu nem sou o outro” e que foi estampada no primeiro número de *Orpheu*.⁸⁴ Para além dessa constatação, que, por si só, demonstra valer a pena prestar um pouco mais de atenção no par de peças, estes textos são reveladores do teatro que à época se fazia em Portugal, marcado pela convergência de correntes estéticas díspares e cuja revitalização, já ensejada por alguns dramaturgos, viria a ser conclamada pelo ainda jovem autor em “O teatro-arte”, publicado no término de 1913, mesmo ano em que se dera a conhecer o

⁸⁴ Nesse sentido, vejam-se as seguintes considerações a respeito das peças *Amizade* e *Alma*: “É que, ao compor personagens que se esforçam por ocultar a sua verdadeira face (os seus desejos mais secretos), Sá-Carneiro sugere já, ainda que muito timidamente, algo que estaria posteriormente explícito na sua poesia e na sua novelística mais maduras, mais arrojadas e decididamente modernas: a sua adesão à dialética da alma dissociada, do sujeito intermédio entre o Eu e o Outro. Ensaia-se, pois, o seu teatro num jogo de duplos, de reflexos especulares que expressam, em última análise, a moderna tragédia da dispersão psíquica, do indivíduo que digladiava consigo mesmo” (JUNQUEIRA, 2013: 81). Tal perspectiva é o que permite modalizar, ainda, a seguinte afirmação feita por outro experiente estudioso do teatro, referindo-se especificamente às proposições teóricas de Sá-Carneiro em seu artigo sobre o “teatro-arte”: “Bem pode o leitor percorrer *Amizade* (1910), *A Alma* (1913) ou os atos únicos da primeira juventude [...] nada neles faz lembrar a direção para que aponta a mensagem do importante artigo [...]” (MATOS OLIVEIRA, 1997: 128-129).

segundo dos dramas referidos acima. Relida à luz das ideias defendidas nesse ensaio, no qual se sustenta a necessidade de o texto dramático exhibir uma “arquitetura interior” – ou seja: sua “alma” –, a peça *Amizade*, redigida entre dezembro de 1909 e abril de 1910, comporta já uma primeira tentativa de responder ao panorama traçado pelo ensaísta pouco menos de quatro anos mais tarde.

À primeira vista, não se oferece ponto de contato algum entre *Amizade* e o drama estático pessoano. De fato, após descartar o vínculo do texto com a orientação estética a ser defendida por Sá-Carneiro no ensaio sobre “O teatro-arte” (esta sim visivelmente mais próxima à do Pessoa dramaturgo), Luiz Francisco REBELLO (1979: 43) assevera: “Quer pela sua estrutura, quer pela caracterização das personagens, quer pelo estilo dialogal, a peça obedece aos cânones do mais estrito naturalismo”. A epígrafe, atribuída a Émile Zola, parece confirmar tal filiação: “... uma amizade que terá fatalmente recaído na possessão da pessoa, como acontece entre homem e mulher”.⁸⁵ Contudo, a leitura atenta desta obra de juventude demonstra que, por debaixo da aparência convencional de um drama naturalista, já se discerne um drama propenso a desvelar cenicamente o íntimo das personagens que o habitam. Vejamos de que maneira isso se dá.

Levada ao palco do Clube Estefânia pela Sociedade de Amadores Dramáticos, que Sá-Carneiro auxiliou a instituir, a peça *Amizade* se assenta sobre terreno nitidamente burguês. O primeiro ato situa o leitor/espectador em uma ampla sala da residência do viúvo Afonso da Silveira, nas imediações de Lisboa, onde vivem o proprietário e sua cunhada Raquel (esposa do falecido irmão deste), bem como os respectivos filhos de um e da outra, os jovens Ricardo e Maria, primos de primeiro grau que estão prestes a se casar. A ação é impulsionada pela vinda do famoso artista plástico Cesário Gil, antigo colega de Afonso e recém-chegado de Paris, indivíduo que, por força de sua perspicácia e língua ferina, abala os princípios de moralidade que conferiam sustentação e estabilidade ao recinto, cujos habitantes sempre se haviam mostrado obedientes às convenções de uma tradicional família burguesa. Não por acaso, atribui-se àquela provocativa personagem a tese desenvolvida pela obra, em conformidade com a citação que procede do romance de Zola: “O amor começa na amizade. Não percebo por isso

⁸⁵ Esta passagem, extraída do romance *O dinheiro [L'argent]*, de 1891, é citada pelos autores no original: “...une amitié ayant abouti fatalement au don de la personne, comme il arrive entre homme et femme” (CABREIRA JÚNIOR e SÁ-CARNEIRO, 1912: [2]). Reportando-se a observação feita por Óscar Lopes em sua clássica compilação de estudos *De Fialho a Nemésio* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), Inês Alves MENDES (2011: 319) igualmente conclui que a dita epígrafe reforça os atributos naturalistas do drama em questão: “A peça pertence à corrente estética naturalista, evidente no estilo de seus diálogos, cenários e espaços”.

como duas criaturas – um homem e uma mulher – novas e livres, podem viver continuamente uma ao lado da outra sem que, como complemento dessa amizade, não sobrevenha o amor” (CABREIRA JÚNIOR e SÁ-CARNEIRO, 1912: 15).

O dito de Cesário não apenas ilustra a forma como terá florescido a paixão entre Ricardo e Maria, que cresceram lado a lado, como também sugere, segundo o próprio artista plástico insinua, a possibilidade de que o afeto entre os cunhados Afonso e Raquel se tenha convertido, ao longo de tantos anos de convivência sob o mesmo teto, em uma relação amorosa. A transformação operada por aquela personagem no ambiente familiar – reconhecida pela jovem noiva no princípio do segundo ato –⁸⁶ é intensificada pela intromissão de um recurso tipicamente melodramático: desde o início envolto por uma “nuvem de tristeza”,⁸⁷ Ricardo, cuja “aparência de sofrimento” e o “ar sinistro de herói romântico”⁸⁸ não haviam passado despercebidos a seus familiares, confessa a Afonso que sua brusca mudança de atitude se devia a uma série de cartas anônimas que vinha recebendo, as quais denunciavam o suposto vínculo amoroso entre seu pai e sua tia antes mesmo do falecimento do marido desta – daí a origem de sua desordem interior, pois tal acusação implicava assumir que talvez ele e Maria fossem irmãos em vez de primos, o que inviabilizaria o casamento de ambos.

Nota-se que, nesta peça, o imperativo naturalista da submissão do intelecto ao instinto (sobretudo o sexual) – perceptível na epígrafe de Zola, retomada pelos autores na tese que Cesário profere – divide espaço com elementos provenientes do repertório romântico.⁸⁹ Sobretudo no terceiro ato, todavia, acumulam-se artifícios afins aos de um drama simbolista: transcorridos à porta do quarto em que Ricardo se recupera do colapso nervoso que o induziu ao suicídio – motivo por que as personagens se exprimem em voz baixa ao longo de quase todo o terço final da peça, para não perturbar

⁸⁶ “MARIA – E desde que o senhor Cesário chegou, operou-se em todos nós uma grande transformação: Dantes éramos simplesmente felizes; agora somos alegres” (CABREIRA JÚNIOR e SÁ-CARNEIRO, 1912: 19).

⁸⁷ Tais palavras são igualmente atribuídas a Maria (ibidem: 11).

⁸⁸ As expressões entre aspas são ditas por Afonso, seu pai (ibidem: 26).

⁸⁹ Além daqueles mencionados anteriormente, são dignos de nota a malograda tentativa de suicídio cometida por Ricardo, que sucumbe ao desvario provocado pelo conteúdo das cartas anônimas, bem como o constrangedor desfecho da obra, quando todos os conflitos se solucionam quase que por encanto. De fato, sem se oferecerem provas que atestem a natureza caluniosa das missivas, a harmonia volta a reinar no domicílio dos Silveira graças à reconciliação do par de noivos e da admissão, por Afonso e Raquel, de que a impoluta relação de amizade entre eles efetivamente recobria um mútuo interesse amoroso, logo pressentido por Cesário, padrinho de ambos os enlaces – esta personagem, aliás, surpreendentemente é convidada pelos quatro familiares a se mudar em definitivo para aquele domicílio, apelo ao qual cede com a condição de no futuro vir a se casar “com a primeira afilhada que nascer” (ibidem: 44). Completa-se, deste modo, o pouco crível arremate à maneira do batido “e viveram felizes para sempre”, típico de narrativas fantasiosas...

o rapaz que convalesce no interior do cômodo contíguo à cena –, os diálogos com frequência assumem ares reticentes e nebulosos, envoltos em sutil aura de mistério que ora é sugerida por rubricas advertindo que uma personagem fala “*como que despertando dum sonho*” (ibidem: 35), ora é explicitada por uma figura que roga às demais para que “[...] acordem do mau sonho... continuem a viver... [...]” (ibidem) – e isso antes de esta mesma figura fazer constatações como as que seguem: “Cada uma das tuas palavras é um mistério...” (ibidem: 36); “Nesta casa, hoje, tudo são mistérios!” (ibidem: 39).

Assim, seja porque este drama de verniz naturalista ainda acomoda componentes românticos, seja porque nele se insinuam fenômenos recorrentes no teatro simbolista, *Amizade* ilustra o hibridismo estilístico que caracteriza a cena portuguesa entre os anos derradeiros do século XIX e os iniciais do XX. Neste caso, não se pode dizer, porém, que o propósito de sondagem interior ali esboçado tenha sido próspero. Inclusive, o fato de a peça seguir praticamente à risca o receituário do Naturalismo finissecular (a despeito da tendência à introspecção do terceiro ato) demarca com clareza o descompasso desta com relação ao florescimento das vanguardas europeias que lhe é contemporâneo. Sob tal ponto de vista, compreendem-se os motivos que levaram Pessoa a situá-la em um período meramente formativo da trajetória artística de Sá-Carneiro, bem como os que fundamentam sua habitual apreciação crítica como obra de transição.⁹⁰ O contraste desta peça de Cabreira Júnior e Sá-Carneiro com uma daquelas de D. João da Câmara – “esse sim um puro, um grande Artista”, segundo celebrou o autor do ensaio “O teatro-arte” (SÁ-CARNEIRO, 1913) – comentadas anteriormente neste subcapítulo nos dará a medida do retrocesso estético representado pelo texto dos dois jovens dramaturgos.

Encenada cerca de uma década antes de *Amizade* subir ao palco do Clube Estefânia, *Meia-noite* não está isenta de algum sabor melodramático, muito mais discreto ali do que na peça dada a conhecer em 1912. Tanto quanto esta última, aquela ainda se apoia em caracteres individualizados e intrigas amorosas. O que particulariza o texto de Câmara, no entanto, é o efetivo desenrolar do drama menos no exterior do que no íntimo das personagens, como se os eventos que impulsionam um drama mais convencional permanecessem confinados no âmago das figuras em cena, de modo que deles só se pudessem captar algumas centelhas, refletidas pelo discurso dos falantes. Trata-se, sem dúvida, de um procedimento análogo ao concebido pelo drama estático

⁹⁰ Por um lado, pode-se considerar que *Amizade* e *Alma* “apresentam uma transição cronológica de uma estética naturalista para uma mais próxima do simbolismo” (MENDES, 2011: 320). Por outro, pode-se ponderar que tais textos conformam um “teatro de passagem”, na medida em que este se inscreve “no intervalo entre a arte naturalista e a arte propriamente moderna” (JUNQUEIRA, 2013: 80).

peçoano, que tinha na mira a “revelação de almas sem ação” (TE: 276). Propósito similar a esse anima o terceiro ato da peça de Cabreira Júnior e Sá-Carneiro, mas os meios de concretizá-lo cenicamente ainda se prendem a soluções do teatro oitocentista, para cuja superação a obra de Câmara já aponta e da qual a de Pessoa se desvincula quase que por completo.

Atualiza-se no artista Cesário Gil, em torno de quem orbitam as outras personagens, a figura do *raisonneur*, corriqueira em peças da segunda metade do século XIX e à qual competia fornecer um ponto de vista pretensamente objetivo acerca do que se desenrolava no palco. Em *Amizade*, cabe a esta personagem franquear o acesso do leitor/espectador ao íntimo das demais, encarregando-se de verter em palavras os sentimentos que estas reprimem na maior parte do tempo:

MARIA – Não sei como hei de começar, nem como exprimir-me... [...] Descobri porque minha mãe e meu tio continuam a sofrer, porque sofrem, agora que o Ricardo está livre de perigo. [...] Uma noite [...] deparei com um enternecedor quadro: meu tio e minha mãe [...] – de mãos dadas [...] – reclinavam as cabeças, um no ombro do outro. [...] Depois, a minha convicção mais se fortaleceu. [...] Cheguei aqui, conversavam... a minha chegada perturbou-os... E andam tão tristes... tão tristes... Enfim... (*detém-se embaraçada*)

CESÁRIO – Adquiriste a certeza de que eles se amam.

MARIA – Como foi bom em poupar-me as palavras mais difíceis... [...]

CESÁRIO – Minha filha, tudo o que disseste já eu o sabia...

(CABREIRA JÚNIOR e SÁ-CARNEIRO, 1912: 40)

Arrogando-se o papel de anjo daquele lar – “Eu velarei por todos!” (ibidem: 41) –, o futuro padrinho dos dois casais não apenas soluciona os conflitos internos das outras personagens, mas também explicita e mesmo explica o drama interior que elas vivenciam. Tivesse D. João da Câmara introduzido um Cesário entre Crisóstomo e Romana, cuja mútua atração que sentem um pelo outro jamais se exprime verbalmente, o autor de *Meia-noite* teria escrito texto similar a *Amizade*. Pode-se especular que o experiente dramaturgo talvez tenha calculado os riscos representados pela intrusão de um autêntico *raisonneur* no cerne de sua peça: apesar da presença do Cônego, figura de traços moralizantes que circunda o possível casal, Câmara não o faz compensar a inépcia do diálogo entre aquelas duas personagens. Ao contrário de Cesário Gil, que assinala nos habitantes da residência dos Silveira a “vergonha de ser francos” (ibidem: 43) e por isso não se cansa de revelar-lhes os mais inconfessáveis pensamentos deles mesmos, o sacerdote não interfere diretamente na relação entre sua afilhada e o organista. Procedendo desta forma, D. João da Câmara instila em seu drama o ingrediente infável prescrito pela corrente estética do Simbolismo, cujos adeptos

cultivavam o vago e a sugestão. Tampouco é improvável que Sá-Carneiro se tenha dado conta da inconveniência de recorrer a uma figura de convenção oitocentista para dar conta de uma problemática moderna (a sondagem interior). Sua peça seguinte, *Alma*, coescrita com António Ponce de Leão, mostra-se menos dependente de artifícios do século XIX e, portanto, mais próxima do que preceitua o ensaio a propósito do “teatro-arte”, timidamente anunciando certos caminhos a serem logo trilhados pela dramaturgia de Pessoa.

Já de início se observam mais similaridades entre *Alma* e o drama estático pessoano do que entre este e a peça que até aqui acompanhávamos. O texto assinado por Ponce de Leão e Sá-Carneiro se desenrola em um só ato, repartido em quatro cenas, e mobiliza apenas um quarteto de personagens, aspectos que favorecem a contenção dramática característica de textos como *O marinheiro*. Embora menos concentrado do que em *Amizade*, o ingrediente naturalista ainda se faz notar na obra que veio a público em 1913, tanto no que diz respeito à fisionomia nítida das personagens, espelhando indivíduos de carne e osso, quanto no que concerne à forma crua como se abordam questões caras ao Naturalismo, a exemplo da demonstração de que o instinto sexual prevalece sobre o raciocínio lógico e do desvelamento dos valores hipócritas que vigoravam na sociedade burguesa de então.

Segundo bem observou Luiz Francisco Rebello, esta peça, mais do que a anterior, aproxima-se das ideias sustentadas por Sá-Carneiro no artigo sobre “O teatro-arte”, sobretudo no que tange ao binômio corpo-alma, tópico recorrente em textos poéticos e narrativos do autor.⁹¹ Nela, acompanhamos o casal Jorge e Clara receber na sala de fumo de sua residência em Lisboa o primo da mulher, Ricardo, e um amigo de ambos, Martim. Este último constitui, fundamentalmente, figura de contraponto ao anfitrião, que, na qualidade de poeta e dramaturgo, com ele discute problemas estéticos (o lugar da arte na civilização contemporânea) e éticos (a conduta de um homem perante a esposa adúltera). O outro visitante, por sua vez, um oficial da Marinha prestes a partir em missão para Timor, completa o triângulo amoroso que impulsiona o drama, conforme logo sugerem os insistentes olhares que o marido lança ora à esposa, ora ao convidado, pressentimento que ganha força quando este interroga o dono da casa a propósito do argumento de *Craso*, seu novo trabalho:

⁹¹ REBELLO (1979: 43) ainda repara no fato de aquele ensaio se encerrar com explícita menção ao referido binômio: “Para saber a que arte pertence qualquer obra, há primeiro que a pesar, que refleti-la com todo o cuidado em *alma e corpo*” (SÁ-CARNEIRO, 1913; grifos do autor).

RICARDO – [...] (*A Jorge que o olha sempre*) Mas conta-me afinal o que é a “Craso”?
[...]

JORGE – Chama-se “Craso” à contração de dois sons ou de duas vogais numa só.

RICARDO – É então peça simbólica?

JORGE – Acertaste. Dois entes para serem felizes precisam suprimir um terceiro que os incomoda. (*Olhando-o fito.*) [...]

RICARDO (*contrafeito*) – É belo o tema, não há dúvida.

MARTIM – O nosso público é que não aprecia peças simbólicas.

(PONCE DE LEÃO e SÁ-CARNEIRO, 1995: 685)

Para além de fornecer indícios do conflito subjacente aos eventos a serem acompanhados pelo leitor/espectador na sequência (a segunda cena não demora a confirmá-lo, altura em que o diálogo entre Ricardo e Clara, a sós, explicita que dois dias antes o homem se declarou para a mulher, que correspondera aos sentimentos dele), o excerto acima parece insinuar que o próprio drama *Alma*, visivelmente talhado para o palco, poderia ter assumido mais enfaticamente seu vínculo com a estética simbolista, não fosse o despreço do público da época por peças desta espécie. De fato, percebe-se no discurso de Jorge a defesa de proposições comuns aos adeptos daquela corrente, tais como a soberania do invisível sobre o visível, ali ilustrada pelo partido que a personagem toma ao debater com Martim, na presença dos outros dois, um recente crime que os jornais haviam noticiado. Assim, enquanto o convidado, típico representante da moralidade burguesa, compreende os motivos que levaram um marido traído a assassinar sua esposa e o amante desta, o anfitrião sustenta que a posse do corpo nada significa diante do domínio, pelo amador, do espírito da amada:

JORGE – [...] Tenho querido demonstrar-lhes a grande diferença entre o palpável e o invisível [...] Tolo é o marido, que tendo a consciência de possuir a alma da mulher, a mata porque ela entregou o corpo! Ela entregou-o por uma necessidade de sentidos, por uma excitação mórbida e quem sabe se não foi pensando nele que se entregou? O contorno de uns seios, a volúpia bebida nuns lábios, não valem o gozo de um pensamento santo que se tem do longe, muito afastado, a léguas de distância. [...] Mate-se a mulher, sem piedade então, quando adquirimos a certeza contrária. [...] Sim, isto a vocês não os preocupa, não saís do ambiente a que os nossos avós chamaram paz do lar. [...] Eis o que em vocês falta e em mim existe.

(ibidem: 691)

Dado que, para Jorge, o fundamental é possuir não o corpo, mas a alma da pessoa amada, e que o já referido diálogo entre Ricardo e Clara demonstra que estes se encontram conectados no plano anímico pelo sentimento amoroso que nutrem um pelo outro, o discurso do marido antecipa o desenlace do texto: na quarta e última cena, após obter da mulher a confissão de que os primos se amam, a constatação de que eles jamais

consumaram carnalmente esse amor não aplaca a fúria do homem, que se lança sobre a esposa disposto a assassiná-la, acusando-a de levar “há quatro anos uma vida de duplicidade” e de viver “em concubinação com [...] pensamentos adúlteros” (ibidem: 694). Apesar disso, as derradeiras informações didascálicas atestam a vitória dos instintos sexuais sobre os princípios idealistas do poeta e dramaturgo:

(Clara inclina-se para trás no sofá. Nestes momentos de luta o penteador abre-se deixando ver os seios brancos e pequeninos. Há na luta de ambos uma espécie de prazer infinito que ambos gozam [...] Jorge aperta-a mais. O penteador continua a abrir e, de repente, ele olhando-lhe o seio, inclina-se rápido e cola os lábios nas carnes brancas e palpitantes enquanto Clara lhe passa os braços em volta do pescoço.)

(ibidem: 694-695)

Com isso, o arremate acentua a índole naturalista da peça, ao atestar a predominância das necessidades da carne sobre as demandas do espírito. Ainda assim, a exaltação deste por Jorge reserva considerável espaço, no tecido dramaturgic, a preocupações valorizadas pela corrente simbolista, o que não apenas demarca o cruzamento de ambas as tendências estéticas no interior do drama – fenômeno que não é exclusivo de *Alma*, de acordo com o que se expôs no princípio deste capítulo –, como também evidencia a duplicidade estrutural do texto, cujas quatro cenas atendem, segundo bem observou Renata Soares Junqueira, a um imperativo dual que faz da terceira cena um desdobramento da primeira, com a presença de todas as personagens, e da última um reflexo da segunda, visto focalizarem o diálogo entre apenas duas delas: em uma, Clara e Ricardo (a quem ela se prende pela alma); na outra, Clara e Jorge (a quem ela se prende pelo corpo). Motivada por tal constatação, a estudiosa especula se o primo e o marido da personagem feminina não poderiam corresponder a duas faces de uma mesma moeda, anunciando-se, deste modo, o “jogo de duplos, de sombras, de identidades dissociadas” familiar à obra posterior de Sá-Carneiro, “mais arrojada e mais vincadamente moderna” (JUNQUEIRA, 2013: 85-86). Nesse sentido, faz-se possível vislumbrar neste texto uma antecipação, decerto muito tênue, do procedimento de distensão da voz verificável no drama estático pessoano, cujas personagens frequentemente se apresentam como diferentes instâncias da psique de um único indivíduo, a exemplo do que se sugere n’*O marinheiro* ou no *Diálogo na sombra* e se explicita n’*Os estrangeiros* – daí não haver lugar, na dramaturgia de Pessoa, para figuras claramente individualizadas, preceito ainda obedecido, em maior ou menor medida, por todos os dramaturgos portugueses evocados até aqui.

Outra pontual afinidade entre *Alma* e a obra pessoana diz respeito à predileção por paradoxos. Uma fala de Jorge a Martim, “Nada que é tudo.” (PONCE DE LEÃO e SÁ-CARNEIRO, 1995: 689), prefigura o célebre verso inicial do poema “Ulisses”, em *Mensagem*: “O mito é o nada que é tudo.” (M JP: 51; M FCM: 23). Diferentemente do emprego de tal figura de linguagem por Pessoa, em cujos textos é marcante o poder de síntese que ela proporciona, a mobilização de expressões paradoxais na referida peça é sobrecarregada pela índole palavrosa das réplicas, demasiado retóricas, em atendimento ao gosto das plateias oitocentistas (prolongado nos palcos portugueses do início do século XX), conforme evidencia a sequência do extenso discurso proferido pelo poeta, do qual aqui cita-se apenas o início: “E é tudo porque a vida é constituída afinal por uma série de nadas. Ide perguntar a um jovem [...] a forma de demonstrar a uma rapariga por assim dizer uma síntese da sua maneira de sentir, a sua sinceridade, e dize-me se uma palavra não é tudo? [...]” (PONCE DE LEÃO e SÁ-CARNEIRO, 1995: 689).⁹²

Ilustrativa da encruzilhada naturalista-simbolista, *Alma* timidamente se apropria de um debate muito em voga naquele período – suscitado pela difusão das teorias freudianas –, referente ao poder que impulsos irrefletidos exercem sobre o comportamento do indivíduo, cada vez menos concebido como uno e indivisível. No âmbito ficcional, o problema seria aprofundado por Sá-Carneiro n’*A confissão de Lúcio*; quanto à esfera dramatúrgica, seria retomado por Ponce de Leão, coautor da peça acima, no drama em um ato *A onda* (1915), que subiu ao palco do Teatro do Ginásio em março do mesmo ano, ocasião em que também vinha a público o “drama estático em um quadro” estampado no primeiro número de *Orpheu*. Tanto quanto aquelas cocriadas por Sá-Carneiro, a peça não mereceu a atenção de Pessoa, ainda que se debruçasse de forma menos oblíqua do que as anteriores sobre uma questão de notório interesse do escritor (a sondagem dos meandros da psique humana), bastante discutida nos meios intelectuais da época, mas cuja abordagem era incomum na cena portuguesa de então – daí se entende o escândalo provocado pela estreia de *Octávio* (1916), drama em três atos que o autor d’*O marinheiro* elegeu como ponto de fuga de um inconcluso ensaio que na mesma época, por volta de 1915-1916, consagrou ao gênero dramático. Em vista de tais

⁹² Vejam-se, a seguir, outras ocorrências de construções paradoxais nesta peça: “JORGE (*num tom vago*) – Para saber é preciso nada ignorar; mas para ignorar basta-nos saber tudo. [...]” (ibidem: 692); “JORGE – Em que o consideras superior a mim? | | CLARA – Em ser muito inferior.” (ibidem: 693).

aspectos, será proveitoso nos determos brevemente sobre essas peças, apesar de não terem sido compostas por colaboradores da revista modernista.⁹³

Ambos os textos atendem às diretrizes do teatro que se desenvolveu à luz do Naturalismo, análogas às que orientam o que Pessoa, no dito ensaio, qualifica como “drama representativo”, modalidade dramática cujo interesse reside no propósito de “presentar a ação de tal modo que pareça real, que dê ilusão de ser vida” (AL: 64-65). A peça composta por Ponce de Leão situa o leitor/espectador na “*sala térrea de um pequeno chalet no Estoril*” (PONCE DE LEÃO, 1997: 313), onde se acompanham as interações de um grupo de personagens entretido em um jogo de cartas. Após o fim da partida, quando os visitantes se preparam para retornar a suas casas, assistimos às investidas do enfadonho funcionário público Manuel Mendes para conquistar o amor da viúva Eva, que o rejeita. Na realidade, a mulher se sente atraída pelo sobrinho dos anfitriões, o advogado Manuel Saldanha, noivo da filha destes e em quem a mulher projeta as qualidades do esposo falecido. Quando a dupla fica sozinha em cena, evidencia-se que o jovem também se interessa por ela, sobretudo no momento em que este lhe relata ter observado o filho adolescente de um comerciante das redondezas furtivamente deixando o quarto dela na noite anterior:

MANUEL (*exaltando-se pouco a pouco*) – [...] Pensei em ir ter consigo, abrir-lhe a porta do quarto, bater-lhe, castigar-lhe a perversão, chicoteando-a. [...] Não dormi, passei a noite pensando no seu desbragamento enorme que me atraía como uma queda [...] Hoje era aquela criança que servira às suas aventuras, amanhã talvez fosse eu? [...] levei o dia todo a fugir de si, mas a espreitá-la, a ambicionar um momento em que estivéssemos sós e lhe dissesse: “Eva, sejamos ambos também acanalhados, sujemos os dois este lar [...], experimentemos o perigo [...] e depois tudo passará [...] porque em nossos corações jamais poderá haver amor.” É por isto que [...] a quero sem o menor amor, como sei que a senhora me quer!

(ibidem: 328)

A seguir, Manuel reconhece a Eva e a si mesmo como “dois fantoches que um morto move à sua vontade”: ela por vislumbrar nele um reflexo do antigo esposo e ele por se sentir impelido a desempenhar o papel de amante, estando ambos envolvidos por uma “onda de desvairamento” que os atrai de modo irresistível para a conjunção carnal.

⁹³ É digna de nota a existência da peça em três atos *Venda*, inédita ainda hoje e que Luiz Francisco Rebello informa ter sido composta por Ponce de Leão entre 1914 e 1916 (apesar de, nas páginas de um breve diário que manteve entre fevereiro e abril de 1913, Pessoa já fazer referência à obra, da qual o próprio dramaturgo lhe deu notícia durante uma visita feita na casa deste pelo futuro autor d’*O marinheiro*; cf. EAARP: 106). O crítico exalta “o grau máximo de exacerbação” que o problema sexual alcança neste drama de “conotações freudianas”, qualificando-o, por fim, como “texto insólito, que bem merecia ser divulgado [...]” (REBELLO, 2010: 315). Pode-se ler uma sucinta análise deste drama em “A dualidade corpo/alma nas peças de Mário de Sá-Carneiro e Ponce de Leão” (idem, 1994: 127-129).

Com o iminente retorno à cena de seu futuro sogro, o advogado retira da sala a mulher, que, à maneira de uma sonâmbula, “*sem consciência deixa-se arrastar*” (ibidem: 329). No arremate, assiste-se a uma peculiar releitura do expediente maeterlinckiano da personagem sublime: antes de se retirar para seu quarto, o tio pede ao sobrinho para que feche a janela em razão do frio, réplica que, dado o contexto em que é proferida e a prática simbolista de codificar a presença de entidades invisíveis por meio de referência desse tipo, parece sugerir a aparição do finado marido que faz de Manuel e Eva suas marionetes. Nesta peça, porém, a ameaça reside não no exterior, mas no íntimo das personagens. Em outras palavras, o perigo representado por seres sobrenaturais cede espaço à atuação de forças irracionais que agem no interior do próprio indivíduo, cujo intelecto se sujeita ao instinto. Assim sendo, não basta que o jovem encoste a vidraça para se proteger do infortúnio que o ronda, pois a origem deste reside nos impulsos sexuais que inutilmente busca reprimir, conforme insinua a didascália com que se encerra o drama:

(Gama sai. Manuel corre à porta por onde ele saiu e fecha-a... Depois fecha também a janela... Dirige-se à secretária para apagar o candeeiro, mas detém-se... Avança rapidamente para a porta do quarto de Eva... Põe a mão no fecho e hesita. Depois num repelão abre a porta e entra. Silêncio.)

(ibidem: 330)

O desfecho d’*A onda*, que apresenta Manuel cedendo à tentação da carne (não é aleatório o nome conferido pelo dramaturgo à protagonista feminina, homônima da companheira do Adão bíblico), ilustra perfeitamente uma das teses que fundamenta o inacabado estudo que Pessoa redigiu a propósito do gênero dramático: “[...] a emoção, e não a razão, conduz o homem como os animais [...] o homem é uma soma heterogênea de solicitações inconscientes, a que uma consciência e uma razão [...] presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa” (AL: 61). Contudo, está ausente da peça redigida por Ponce de Leão um importante pressuposto teórico daquele ensaio:

Freud e os seus discípulos [...] afirmam a origem sexual de todas as psicoses. Justa ou não esta doutrina extrema, [...] a sua importância notavelmente se vê quando se analisam as manifestações mentais de um louco ou de um degenerado. [...] a superioridade psíquica notável é acompanhada por um desvio psíquico, que todo o superior é um doente, ou, em termos mais flagrantes, que o supernormal é, por ser isso mesmo, anormal.

(ibidem)

O vocábulo-chave do excerto acima, “degenerado”, se refere à questão da homossexualidade, ali compreendida como uma patologia que se combina a um “desvio

psíquico” verificável em indivíduos de superior inteligência e sensibilidade, tais como os artistas que se costuma tachar de geniais. Todos esses aspectos estão presentes no drama *Octávio*, de Vitoriano Braga, em torno do qual Pessoa afirma estruturar seu raciocínio e que o ensaísta reputa como “notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem” (ibidem: 63). À parte o exagero desta última assertiva,⁹⁴ a peça efetivamente se ajusta às premissas do ensaio pessoano: o protagonista, que dá título à obra, é figurado como um homem de origem nobre cujo retesamento sexual é sublimado graças a sua atividade como pianista e compositor. A personagem não disfarça seu enfado para com todos a seu redor, exceto o amigo e confidente Gil, na presença de quem mais se explicita a homossexualidade de Octávio, dissimulada textualmente por numerosos eufemismos como “mau rapaz” (BRAGA, 1999: 116), “excentricidade” ou “desequilíbrio” (ibidem: 117), “homem muito fora do vulgar” (ibidem: 138), “feitio pouco natural na intimidade” (ibidem: 139), entre outras expressões que podem passar despercebidas para o leitor, mas que, ao ganharem vida no palco, acompanhadas pela gestualidade dos atores, saltam aos olhos da plateia, o que decerto terá contribuído para a celeuma que se seguiu à estreia da peça, que totalizou apenas seis representações.

O texto de Vitoriano Braga, assim como aquele assinado por Ponce de Leão, distingue-se menos por aspectos estéticos, ainda alinhados aos preceitos do Naturalismo (com um pé no Simbolismo, no caso d’*A onda*), do que pela abordagem de um tema moderno (o esquadramento da psique humana e seus desejos inconfessados), rara no Portugal de então. Um impulso renovador similar a esse, conservando-se praticamente intactos os procedimentos formais do teatro oitocentista, caracteriza a atuação de António Ferro, últimos “dos de *Orpheu*” a ser evocado neste segmento.

Seja como dramaturgo, seja como animador cultural, Ferro não logrou desvincular-se por completo do século XIX. No primeiro caso, exemplificam-no quer a peça em três atos *Mar alto* (1923), que Duarte Ivo CRUZ (2005: 157) considera oscilar “entre o realismo e certo simbolismo” e que causou tamanho alvoroço junto ao público

⁹⁴ É preciso enfatizar que o exagero não reside no fato de Pessoa dispor o texto acima de outras realizações do teatro português de então, dentre as quais efetivamente se destacava, visto serem abundantes os dramas históricos, as comédias ligeiras e as peças sentimentais (tendências já abandonadas pelos mais proeminentes dramaturgos europeus do período). A desproporção do comentário se deve ao emparelhamento de *Octávio* à obra de autores dramáticos estrangeiros que igualmente tivessem se ocupado de temas relativos à sexualidade, tais como Strindberg, Wedekind e Schnitzler, cujas peças são superiores à de Braga em mais de um aspecto (difícilmente estas cedem ao melodrama, por exemplo, para o qual a peça em questão com frequência ainda se inclina).

na noite de estreia que teve as apresentações subsequentes canceladas pelo governo,⁹⁵ em vista da pretensa imoralidade do enredo, que colocava em cena um sujeito que de marido se converte em amante, por não conseguir sustentar os luxos de que considerava digna sua esposa, a quem ele estimula a manutenção de um vínculo extraconjugal com outro homem capaz de os prover; quer o breve drama em um ato *A mulher fatal* (1928), publicado na página teatral do *Diário de Notícias* e cuja inspiração pirandelliana é evidente, ao proporcionar o diálogo entre um dramaturgo e uma aspirante a atriz que exige que este lhe crie um papel em sua nova peça, num registro que, menos pela linguagem do que pelo insólito da situação, lembra vagamente a premissa de *Seis personagens à procura de um autor* (1921).⁹⁶ Já como empreendedor, António Ferro foi responsável, juntamente com José Pacheco, pela fundação do Teatro Novo, em 1925. Embora fosse animada pela perspectiva de instituir em Portugal um teatro mais propriamente novecentista, a iniciativa tinha por norte o Théâtre-Libre, criado em 1887 por André Antoine, que visitara o país nos anos de 1896 e 1903, assim perpetuando o domínio da estética teatral naturalista nos palcos portugueses ainda nas primeiras décadas do século xx. Apesar de tal filiação, o efêmero empreendimento teve o mérito de levar à cena o drama *Assim é, se lhe parece* (1917), de Pirandello.

É hora, portanto, de colocar ponto final neste itinerário pelas contribuições dramáticas “dos de *Orpheu*”, retornando ao ponto de partida: dentre estes, Almada Negreiros terá sido o responsável por erigir um teatro autenticamente novecentista em Portugal, desvinculando-o, de forma programática, dos princípios estéticos finisseculares. Restará evidenciar, porém, ao longo da primeira seção do próximo subcapítulo, a afinidade entre determinados aspectos da atividade teatral deste multiartista (que se desdobrou em ator, dramaturgo, cenógrafo e figurinista) e a de Fernando Pessoa, cujos dramas estáticos reclamam um reposicionamento frente ao teatro do século xx.

⁹⁵ Um dos primeiros decretos do recém-instituído governo republicano, já em 10 de outubro de 1910, consistiu na revogação da lei censória de 1907. Apesar disso, contam-se algumas proibições feitas pelo regime até 1926, uma das quais teve por alvo esta peça de António Ferro. O cancelamento das apresentações de *Mar alto* motivou um contundente manifesto contra a medida, subscrito por cinquenta e três personalidades, entre elas Fernando Pessoa (cf. REBELLO, 2010: 240; 254).

⁹⁶ Nesse sentido, vejam-se as seguintes passagens: “MANUEL (*espantado*) – Mas não existe esse papel no meu drama... || MARIA DA LUZ – Bem sei! || MANUEL – E então? || MARIA DA LUZ (*com sedução*) – Mas vai passar a existir. Estou aqui na sua frente: copie-me”; “MANUEL – [...] O que tu podias ser na minha vida, imagem literária em carne e osso que me entraste pela porta dentro... [...]” (FERRO, 1997: 474; 476).

2. O drama estático pessoano e o teatro novecentista (1919-1939)

2.1. Preliminares

A exemplo das seções precedentes, as próximas se orientam por um enfoque dialético, atentando tanto ao que aproxima quanto ao que distancia os dramas de Pessoa daqueles concebidos por outros autores em Portugal. Anteriormente, por meio do contraste com as obras de Eugénio de Castro, D. João da Câmara e António Patrício, atuantes entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do XX, já se evidenciou que o drama estático pessoano não se manteve de todo alheio ao panorama do teatro português daquele período. Inclusive, a abordagem comparatista dos textos de tais criadores com os de Pessoa permitiu que se lançasse luz sobre a afinidade, com frequência ignorada, do autor d'*O marinheiro* com a prática dramatúrgica de alguns de seus compatriotas, que, animados por ímpeto renovador, igualmente se empenharam na concepção de peças afeitas ao ideal de um “teatro-arte”, defendido por Mário de Sá-Carneiro em 1913. Aquelles autores reclamavam, portanto, outra finalidade para a arte dramática que não o simples entretenimento – um dos motivos por que quase todas elas se terão mantido distantes dos palcos na época em que foram escritas (e, ainda assim, o enorme prestígio granjeado por Câmara não impediu que textos menos palatáveis para as plateias de então, como *O pântano* e, sobretudo, *Meia-noite*, fossem recebidos com estranhamento).

Daqui por diante, a perspectiva comparatista se estenderá a textos dramáticos que não apenas tenham sido concebidos ou publicados posteriormente a *O marinheiro* (tal como os que Patrício deu a conhecer entre 1918 e 1924, abordados no subcapítulo anterior), mas que também se distanciem, de modo significativo, da estética teatral finissecular (ainda muito presente em *Dinis e Isabel*, por exemplo). Isso porque, a despeito de sua roupagem simbolista, inspirada pelos primeiras dramas de Maeterlinck, já se percebem, na peça publicada em *Orpheu*, elementos que transcendem os preceitos de tal dramaturgia. Assim, embora poucos estudiosos tenham reconhecido, nos dramas estáticos de Pessoa, as qualidades transgressoras da prosa do *Livro do desassossego*, bem como de uma parcela expressiva da poesia ortônima e heterônima – obras que prenunciam temas e procedimentos que apontam para a segunda metade do século XX,

permanecendo, em larga medida, ainda atuais neste primeiro quarto do XXI –, é sem dúvida pertinente, enfim, a aproximação daqueles dramas a textos que, para além de se afastarem das convenções oitocentistas, já exibem, ainda no início dos anos 1920, atributos familiares ao moderno teatro europeu, intermitentemente introduzido em Portugal cerca de vinte e cinco anos mais tarde, com o relativo abrandamento, durante o período pós-guerra, da censura prévia reinstituída no país pela ditadura do Estado Novo, mas que se desenvolveria com liberdade apenas a partir de 1974, em seguida à derrocada do regime salazarista.

Assim é que, no decorrer das próximas seções, o drama estático pessoano será contrastado com peças que tampouco se submeteram aos parâmetros cênicos vigentes em Portugal nas primeiras décadas do século XX, identificados, *grosso modo*, com o código de representação realista-naturalista. O questionamento de princípios ilusionistas constitui, portanto, o primeiro ponto de contato dos textos dramáticos de Pessoa com os de Almada Negreiros, Raul Brandão e Branquinho da Fonseca a serem percorridos daqui por diante (e isso independentemente da medida ou intensidade de tal ruptura nos dramas concebidos por cada um deles, muito mais saliente nas obras concebidas pelo primeiro do que naquelas dos outros dois). Cada qual à sua maneira, os três dramaturgos recorrem a princípios conexos ao estatismo pessoano, tais como o cruzamento entre ficção e realidade; a rarefação da ação exterior, deslocada para o íntimo das figuras em cena; e, finalmente, a despersonalização das personagens, cujos traços fisionômicos individuais são de tal modo esmaecidos que estas parecem, por vezes, conformar um único ser.

Ressalte-se, por fim, que algumas das características enunciadas acima também dizem respeito à obra de dramaturgos cujos textos não serão analisados nas páginas a seguir. Ainda que no teatro de José Régio, por exemplo, haja não apenas “uma tensão dialética entre o ‘Eu’ e o ‘Outro’ que no mesmo indivíduo coexistem”, mas também uma “dualidade de planos”, um deles correspondente ao plano “*imediato* ou *quotidiano*” e o outro ao “*místico* ou *transcendente*” (REBELLO, 1994: 203; grifos do autor) – atributos que em alguma medida remetem ao drama estático pessoano –, as peças dadas a conhecer por um dos fundadores da revista *Presença* apontam menos para o século XX do que para o XIX, de acordo com o que brevemente se assinalará no último segmento deste capítulo, quando forem evocadas as criações dramáticas de Branquinho da Fonseca.

Por sua vez, em que pese a circunstância de a “caricatura em três atos” *Gladiadores* (1934), de Alfredo Cortez, haver cumprido, por um lado, uma bem-sucedida acomodação entre “a matéria a exprimir e o seu tratamento dramático” (relativamente aos “desajustamentos e [às] contradições” do período entreguerras; cf. Rebello, [1961]: LVII), bem como, por outro lado, ter procedido a uma violenta ruptura com princípios naturalistas de composição, trata-se de um ponto fora da curva na dramaturgia de seu autor, em que predominam “as peças de tese enaltecidas de valores consensuais do pensamento conservador e nacionalista” (FADDA, 2017: 58).¹ Apesar disso, é possível aludir às semelhanças do drama estático pessoano com *Gladiadores*, sobretudo no que concerne à indeterminação das figuras em cena (dez homens e dez mulheres de escassa caracterização individual); à recusa ao diálogo conformado por réplicas rigorosamente concatenadas, de acordo com o preceituado pela estética hegeliana; e, por fim, à paralisia da ação dramática, que leva os falantes a se postar, por vezes, “*imóveis como bonecos*” (CORTEZ, 1992: 457). Todavia, no contexto deste capítulo, em que se privilegiou o equilíbrio entre a aproximação e o afastamento dos dramas de Pessoa com os de outros autores, a abordagem daquela “caricatura” de feições expressionistas penderia, sob mais de um aspecto, antes para a diferença do que para a semelhança em relação ao estatismo pessoano. Por isso, tal peça foi aqui deixada de lado, reservando-se para o futuro a exploração de um possível contraste entre ela e *O marinheiro*, por exemplo.

Também devido a uma questão de método se descartou a abordagem do drama estático pessoano à luz de peças portuguesas veiculadas a partir da segunda metade do século XX e que, levando adiante procedimentos já previstos na dramaturgia de Almada Negreiros, Raul Brandão e Branquinho da Fonseca, introduzem em Portugal o que, a partir de Martin ESSLIN (1968), se convencionou chamar de “teatro do absurdo” e cujas ressonâncias na dramaturgia portuguesa foram minuciosamente rastreadas e discutidas na seminal tese de licenciatura apresentada por Sebastiana Fadda na Università degli Studi de Milão em 1991. Mesmo que o Pessoa dramaturgo não tenha sido sequer mencionado pela pesquisadora italiana ao traçar o panorama das “adesões irregulares

¹ Percepção análoga a esta já havia sido antes exprimida por Fernando MATOS OLIVEIRA (1997: 166-167), que se dedicou à análise desta peça após ter-se debruçado sobre *O marinheiro*, de Pessoa, e *Deseja-se mulher*, de Almada Negreiros: “Julgo que não constitui escândalo afirmar que a restante dramaturgia de Alfredo Cortez simplesmente não resiste à atualidade da dinâmica estética que se tem vindo a experimentar nos textos precedentes. [...] ao ler [seu] *Teatro Completo*, o leitor não evita a desagradável sensação de ‘tropear’ em *Gladiadores*”.

por parte dos dramaturgos lusitanos à linha absurdo-surrealista” (FADDA, 1998: 233),² não é despropositado o confronto do drama estático pessoano com não poucas obras concebidas tanto dentro quanto fora da terra de Gil Vicente (este, inclusive, é referido como longínquo precursor da linhagem analisada pela ensaísta; cf. *ibidem*: 219-220). Atestam-no a correlação ali proposta entre duas peças de Eugène Ionesco e Fíama Paes Hasse Brandão, dada a “demolição do diálogo entre as personagens, indicadas com números e despersonalizadas” (*ibidem*: 235), ou, ainda, as palavras com que são descritas, por Eugénia Vasques, as experiências de dramaturgos como “Fíama – a mais inovadora –, Jaime Salazar Sampaio, Vicente Sanches, Miguel Barbosa ou Prista Monteiro”, em cujos textos se podem detectar “uma programática tentativa de negação do estatuto convencional de personagem, de abolição da fábula dramática da tradição aristotélica e do esvaziamento do papel dominante de uma lógica eminentemente logocêntrica” (VASQUES, 2015: 293).

Exceto pela carência de lógica na elaboração seja da fábula, seja das réplicas proferidas pelas figuras em cena – aspectos ainda privilegiados pelo drama estático pessoano –, é notável a familiaridade dos atributos mencionados acima com os da dramaturgia de Pessoa. Para além dos autores já referidos, é profícuo o confronto da obra dramática do autor d’*O marinheiro* com os dramas em um ato de Jorge de Sena, “sobretudo a produzida entre 1948 e 1964”, nas quais se reflete o “progressivo predomínio da fala monologal [...] sobre a dialética dialogal das *dramatis personae*, [a] supremacia da situação sobre a ação e a intriga, [o] desinvestimento psicológico das personagens” (*ibidem*: 301) – características igualmente assimiláveis nos dramas estáticos de Pessoa –, além de uma “mecanização da linguagem [...] a sublinhar o caráter paródico das peças” (*ibidem*) – algo já distante do estatismo pessoano. A pertinência da interlocução entre a peça com que cada dramaturgo se apresentou ao público, aliás, já foi objeto de uma tese universitária ainda hoje não publicada em livro.³

Em vista de tudo isso, fica claro que o confronto entre o drama estático pessoano e o dito “teatro do absurdo” – aproximação já sugerida cerca de quarenta anos atrás (cf.

² Há algumas alusões a Pessoa nesta obra de referência sobre o assunto, mas a única (e, aliás, pouco lisonjeira) menção à sua prática dramaturgica se dá na seguinte passagem de uma entrevista concedida à autora por Jaime Salazar Sampaio: “Fernando Pessoa e Pirandello (*e recordem que o primeiro não era propriamente um dramaturgo*) creio que influenciaram muito o meu teatro, oferecendo-me um labirinto onde as personagens vogam em liberdade” (*ibidem*: 494; grifo meu).

³ Cf. Claudia Moriconi, *O Marinheiro de Fernando Pessoa e Amparo de Mãe de Jorge de Sena – Due opere a confronto* (Tese de Licenciatura) – Università degli Studi di Roma, “La Sapienza”, 1991. Infelizmente, até o momento não obtive acesso a esse estudo, de que tomei conhecimento por intermédio do livro de Eugénia Vasques.

MARINHO, 1979), mas que ainda hoje carece de maior aprofundamento crítico, não obstante venha sendo referida com alguma frequência por outros estudiosos de lá para cá, especialmente no que diz respeito ao Samuel Beckett de *Esperando Godot* e *Fim de partida* –, fica claro que tal confronto, enfim, teria exigido o desenvolvimento de uma terceira etapa no âmbito da presente análise da *deteatrização* em Portugal, alargando ainda mais o escopo deste extenso capítulo consagrado ao exame dos dramas estáticos de Pessoa à luz da obra de outros dramaturgos portugueses. Assim, a exemplo do que já se indicou com respeito a Cortez (e ainda se indicará quanto a Régio), ficam aqui lançadas algumas sementes para o desenvolvimento de pesquisas futuras.

2.2. Almada Negreiros: a consciência do espetáculo

“Não tenho uma carta de Fernando Pessoa. A nossa convivência de vinte e cinco anos foi exclusivamente feita pela Arte” (NEGREIROS, 1997: 886). Assim principia um breve texto publicado por Almada Negreiros no *Diário de Lisboa*, na semana seguinte ao falecimento do escritor. Nesta sentença, percebe-se alguma indiferença perante a necessidade de dois artistas sustentarem contato particular um com o outro, visto que o ambiente mais favorável para o florescimento do diálogo entre eles se concentra menos na esfera íntima do que na artística (daí a implícita exaltação do intercâmbio mediado, fundamentalmente, pelas suas respectivas obras). Nesse sentido, o articulista retoma ideias presentes em outros escritos já divulgados por ele no mesmo ano, seja de forma genérica, como na ocasião em que defendera ser preciso que um criador resguardasse sua independência frente a seus pares,⁴ seja de forma específica, como na ocasião em que colocara uma publicação sua no mesmo patamar que uma concebida pelo antigo companheiro de *Orpheu*.⁵ Na medida em que este capítulo tem por objetivo contrastar a atividade do Pessoa dramaturgo com a de outros autores dramáticos portugueses, não nos deteremos nos demais aspectos da “amizade estética” desse par de expoentes do movimento órfico, inclusive porque essa é uma perspectiva já contemplada por outros

⁴ “Eu gosto de procurar sozinho para me encontrar com todos.” (NEGREIROS, 1997: 86).

⁵ “*A Histoire de Portugal par cœur* de José de Almada Negreiros e a *Mensagem* de Fernando Pessoa, duas produções portuguesas que tiveram a aceitação de todos, são dois documentos portugueses, sem nacionalismos, sem regionalismos, sem indigenismos. Os seus autores são dois colaboradores de *Orpheu*” (ibidem: 814).

estudiosos – ao contrário daquela que se detém no caminho trilhado por um e outro artista no âmbito teatral, ainda carente de investigação mais sistemática pela crítica.⁶

Nas páginas de um breve diário que abrange o período de fevereiro a abril de 1913, Pessoa menciona um de seus primeiros encontros com Almada, registrando a oportunidade em que o acompanhou até o quarto em que este morava e ali teve acesso aos desenhos que em breve viriam a público na primeira mostra individual do artista (cf. EAARP: 117). No mesmo caderno, informa o dia em que compareceu à mencionada exibição (ibidem: 126), bem como aquele em que obteve os catálogos desta (ibidem: 130-131). Embora anteriormente tenha dito achar os desenhos “muito bons” (ibidem: 117), o artigo em que o escritor aborda “As caricaturas de Almada Negreiros”, estampado no n.º 16 da revista *A águia*, em abril do mesmo ano, revela insatisfação do crítico para com elas, pois, malgrado seu “brilhantismo e inteligência”, o ilustrador teria se mostrado incapaz de conferir “sentimentos profundos para a sua observação” do cotidiano pequeno-burguês que se propunha a satirizar (cf. TCI: 99).

Àquela altura qualificado por Pessoa como “sempre exageradamente garoto” (EAARP: 130-131), esse Almada moço – cinco anos mais novo que seu futuro camarada de *Orpheu* – ainda evitava criticar frontalmente os costumes dos indivíduos por ele retratados.⁷ Por isso, não deixa de ser curioso constatar que, apenas dois anos antes do escândalo promovido por aquela célebre revista, o caminho de ambos se tenha cruzado em outro periódico de vocação polêmica e existência igualmente efêmera. Trata-se do semanário *Teatro*, fundado por Boavida Portugal. Ainda que suas páginas não registrem a participação de Almada, uma entrada do diário mantido por Pessoa documenta uma visita do jovem desenhista à redação do periódico, na companhia do dramaturgo Vitoriano Braga (ibidem: 117-118). A iniciativa teve curta duração: uma primeira série de quatro números, de 22 de fevereiro a 25 de março, com o subtítulo “Revista de crítica”, e uma segunda, abrangendo três números entre 22 de novembro e 6 de dezembro, subintitulada “Jornal d’arte”. Os dados apensos ao título explicitam o pendor da publicação para além das artes cênicas, propensão atestada pelo acolhimento de

⁶ No que concerne ao confronto da trajetória literária dos dois autores, cf. SAPEGA (1988). Quanto à comparação da atividade dramatúrgica de ambos, sobretudo em relação ao que distingue *O marinheiro e Deseja-se mulher*, cf. MATOS OLIVEIRA (1997).

⁷ Veja-se a seguinte ponderação de SAPEGA (1988: 319): “[...] a visão satírica que Pessoa está a avaliar na obra de Almada pouco ou nada tem a ver com aquilo que consideramos mais típico da sátira almadiana. [...] Com efeito, podemos afirmar que Almada, nessa altura, tentava efetuar as suas críticas de uma perspectiva situada inconscientemente no interior do meio que queria satirizar, ou seja, sem aquele sentimento de marginalização que iria caracterizar as suas composições posteriores”.

artigos adicionais sobre concertos sinfônicos e exposições de artes plásticas, bem como resenhas de obras recém-lançadas, não necessariamente devotadas ao teatro (nesta última categoria, aliás, se inserem as colaborações de Pessoa).⁸

O editorial do efetivo número de estreia da revista⁹ traduz o estado de agitação que esta procurava instaurar, conforme exemplifica o excerto a seguir: “[...] convencidos, como toda a gente, da crise espiritual do país, entendemos ser preciso destruir muito, para se poder edificar alguma coisa. [...] Salve-se quem puder!”¹⁰ Ainda no número inaugural, esse anseio de destruição assume tom mais comedido na pena de Eduardo Freitas, que, dirigindo-se ao editor do semanário, assim se pronuncia em relação ao teatro: “Tens razão: É forçoso destruir. Isso que por aí se dá e vende com o nome de teatro deve acabar de vez. Todavia... || Entre essa gente que constitui o bloco artístico do nosso tempo há criaturas de valor. Não se lhes deve tocar. [...]”¹¹

À parte a discrepância de tom, os posicionamentos dos dois intelectuais convergem no seguinte ponto: trata-se, em ambos os casos, de reclamar outra finalidade para a arte dramática que não o simples entretenimento, algo também criticado numa das inúmeras invectivas que o eu-lírico da “Cena do ódio” almadiana – poema previsto para figurar no terceiro número não publicado de *Orpheu* – direcionaria dois anos mais tarde a seu interlocutor imaginário: “Tu, qu’inventaste as Ciências e as Filosofias,/ [...] e outros quebra-cabeças de sala/ e outros dramas de grande espetáculo...” (NEGREIROS, 1997: 87).

Se Pessoa, na apreciação crítica que fez dos desenhos de Almada, em 1913, relutava em qualificá-lo como um artista genial,¹² o escritor, diante das provas do terceiro número de *Orpheu*, não hesitaria em exaltá-lo numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, referindo-se nos seguintes termos ao autor do poema mencionado acima (dedicado, diga-se de passagem, a Álvaro de Campos): “[...] está homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna” (CORR I: 222).¹³ Datado

⁸ De um total de seis colaborações, quatro se encontram reproduzidas em CEAE: 78-87, 91-92. Conforme informação de Fernando Cabral Martins, organizador do volume, os dois outros textos não estão ali presentes por não terem sido localizados exemplares dos números da revista em que figuraram.

⁹ Segundo já esclareceu Jorge de Sena (cf. PDE), dois volumes do semanário vieram a lume com a designação “nº 1”: o primeiro, em 22 de fevereiro de 1913, e o segundo, em 1º de março do mesmo ano. O quarto e último volume da primeira série, portanto, surge assinalado como “nº 3”.

¹⁰ Cf. *Teatro – Revista de Crítica*, 22 de fevereiro de 1913, ano I, n.º 1: 1.

¹¹ Eduardo Freitas. “As responsabilidades duma obra de destruição: Carta a Boavida Portugal”. *Ibidem*: 4.

¹² “Que Almada Negreiros não é um génio – manifesta-se em não se manifestar” (TCI: 99).

¹³ Da mesma forma, se antes a diferença de idade entre os dois o incomodava (Pessoa se queixara do fato de Almada, em 1913, lhe parecer “sempre exageradamente garoto”), esse mesmo fator não

de 1915 e divulgado no ano seguinte, o “Manifesto Anti-Dantas e por extenso”, panfleto igualmente referido na mesma missiva e que teve por alvo o médico e literato Júlio Dantas, quem, poucas semanas após o lançamento do volume inaugural daquela revista, insinuara que os textos ali veiculados evidenciavam os distúrbios psíquicos de que seus criadores seriam acometidos, rotulando-os como “poetas paranoicos”:

Alguns rapazes, com muita mocidade e muito bom humor, publicaram, há dias, uma revista literária em Lisboa. Essa revista tinha apenas de notável a extravagância e a incoerência de algumas, senão de todas as suas composições. Como a recebeu a imprensa diária? Com o silêncio que merecia? [...] Não. A imprensa recebeu essa revista com artigos de duas colunas – na primeira página. [...] Eu bem sei que o *réclame* a certas obras é às vezes feito à custa da veemente suspeita de alienação mental que pesa sobre os seus autores. Mas neste caso, como em outros muitos, é justo confessar que os loucos não são precisamente os poetas, mais ou menos extravagantes, que querem ser lidos, discutidos e comprados; quem não tem juízo, é quem os lê, quem os discute e quem os compra.

(DANTAS, 1915: 481)

Anteriormente, o ilustre escritor já havia sido objeto de escárnio no arremate da crônica “Naufrágio de Bartolomeu”, publicada por Pessoa em um dos números de *Teatro* e na qual este caçoava dos poemas que Afonso Lopes Vieira destinava a crianças: “Educados na estupidez pela leitura das obras infantis do sr. Lopes-Vieira, [...] os homens do Portugal de amanhã [...] terão por Shakespeare o sr. Júlio Dantas, por Shelley o sr. Lopes-Vieira... e serão espanhóis” (AL: 295). O folheto distribuído por Almada Negreiros, porém, nitidamente repercutindo a brutalidade dos escritos atribuídos a Álvaro de Campos, não reservava espaço para sutilezas. Por certo, tão agressivas eram as críticas ali desfechadas que estas, já desde a primeira página, descambavam para o insulto: “O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceia pra cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz! [...] O Dantas veste-se mal! || O Dantas usa ceroulas de malha! [...] O Dantas nu é horroroso! || O Dantas cheira mal da boca!” (NEGREIROS, 1997: 641-642).

O rebaixamento moral explícito em tais ofensas, contudo, mirava não apenas a pessoa física daquele literato, mas também o que este representava em termos simbólicos e institucionais: havendo experimentado enorme sucesso com a

constituiria impeditivo para o reconhecimento da genialidade de seu confrade já em 1916, em texto no qual introduz o leitor de língua inglesa ao movimento sensacionista: “Álvaro de Campos e Almada Negreiros são mais afins da moderna maneira de sentir e de escrever. [...] José de Almada-Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser um homem de gênio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência. Possui uma personalidade muito distinta — para admirar é que a tivesse adquirido tão cedo” (PIAI: 148-149; tradução de Thomas Kim). Redigido em inglês, esse apontamento de Pessoa pode ser lido no original em soi: 215-216.

representação d’*A ceia dos cardeais* em 1902, êxito replicado por suas obras dramáticas seguintes (“E o Dantas teve claque! E o Dantas teve palmas! E o Dantas agradeceu!”; *ibidem*: 642), o dramaturgo vinha à frente da Escola de Arte de Representar desde 1908, posição conservada por ele mesmo após a proclamação da República, dali a dois anos.¹⁴

Possivelmente em razão da visibilidade do cargo que ocupava, Dantas já era um alvo preferencial dos futuros colaboradores de *Orpheu* inclusive antes de virem a ser rotulados por ele como “paranoicos”. Além da jocosa comparação de sua figura com a de Shakespeare, feita por Pessoa na crônica mencionada há pouco, Mário de Sá-Carneiro qualificara ironicamente como genial o “capitão-médico Dantas” no seu ensaio em favor do “teatro-arte”, divulgado no fim do mesmo ano e cuja presumível repercussão negativa junto aos meios artísticos e intelectuais da época inquietou o amigo, que, em carta inconclusa, sem data e não enviada (mas que, dado o contexto, permite especular constituir reação àqueles “apontamentos para uma crônica”), revela preocupação quanto ao tom e ao estilo do texto, sobretudo diante do ambiente esteticamente retrógrado do Portugal de então: “Isso é bom para França, para Inglaterra, para a Alemanha... Lá [...] os Júlios Dantas estão por detrás dos balcões das lojas de retroseiros, e os Ruis Chiancas ao mais que ascendem é a vender bilhetes nos guichets de teatros...” (CORR I: 103-104).

Mais do que ataque contra um indivíduo em específico, portanto, o “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” representa um ataque ao *status quo* teatral daquele período, motivo por que as circunstâncias de sua composição são aqui evocadas.¹⁵ Esse espírito é realçado pelas inúmeras referências textuais a artistas da cena portuguesa de então, mirando não apenas “os atores de todos os teatros”, mas, fundamentalmente, os mais populares dramaturgos que à época irrigavam os palcos portugueses. Assim, o drama histórico em verso *Aljubarrota* (1913), composto por Rui Chianca, passa a simbolizar não tanto a “derrota dos castelhanos”, mas sim a de seu criador. Da mesma forma, ridicularizam-se as peças de Vasco Mendonça Alves, cujas obras são reduzidas a

¹⁴ Júlio Dantas se manteve firme no cargo durante todo o tumultuado regime político republicano e resistiu inclusive ao golpe de estado que, em 1926, instituiu uma nova ditadura militar em Portugal. Ele só viria a abrir mão do posto dez anos após a instauração desse regime de exceção, por força de uma mudança na legislação vigente, que passava a vetar o exercício simultâneo de diferentes funções na administração pública (esse era o caso de Dantas, que então optou pelo lugar de inspetor das Bibliotecas Eruditas e Arquivos). Cf. MENDES, 2011: 329. A pesquisadora extraiu tais informações da seguinte biografia: Luiz de Oliveira Guimarães, *Júlio Dantas – uma vida, uma obra, uma época*, Lisboa, Romano Torres, 1963.

¹⁵ Ressalte-se, ainda assim, que a parcela final do texto ataca frontalmente outros setores da esfera pública portuguesa, mirando “todos os jornais”, “todos os pintores das Belas-Artes” e “todos os que são políticos e artistas” (NEGREIROS, 1997: 645).

“pinoquices [...] passadas no tempo da avozinha”, bem como as de Ramada Curto e André Brun, respectivamente responsáveis pelo que o autor do panfleto considera serem “infelicidades” e “gaitadas” (NEGREIROS, 1997: 644-645). Deste modo, a recente estreia de *Soror Mariana* (1915), drama em um ato de Júlio Dantas cuja paráfrase preenche quase metade do texto de Almada, constitui pretexto para que igualmente se ataquem as bases do sistema teatral àquela altura vigente no país.

Especialmente ilustrativo das dominantes do teatro português naquela época é o drama em um ato *A ceia dos cardeais*, ao qual alude o início do “Manifesto” e que corresponde ao mais estrondoso sucesso da carreira de Dantas. A despeito de tal êxito, é decerto restrito o interesse suscitado por esta obra, observada à distância de mais de um século. Efetivamente, o texto – correspondente a “uma encarnação do vácuo absoluto” e ilustrativo de uma “erudição de almanaque”, segundo as ácidas palavras de Jorge de SENA (1989: 112; 194) – pouco acrescenta à literatura dramática portuguesa. Ainda assim, uma sucinta leitura da peça à luz dos princípios ilusionistas combatidos por Almada Negreiros, bem como d’*O marinheiro* de Pessoa, pode reacender nossa curiosidade por ela (sobretudo em vista desta aproximação, algo inusitada, com o drama estático pessoano).

Ambientado em uma suntuosa sala no Vaticano, durante o pontificado de Bento XIV (1740-1758), o mérito do drama é antes documental do que propriamente artístico, pois “espelham-se nele os gostos e as preocupações de uma época” (REBELLO, 2010: 114), dominados pelas convenções naturalistas de representação. O depoimento de um dos intérpretes que protagonizaram a noite de estreia da peça, ocorrida em 24 de março de 1902 no antigo Teatro D. Amélia (hoje São Luiz Teatro Municipal), dá a medida do impacto exercido sobre a plateia não pelo componente verbal da encenação, mas sim pelos aspectos visuais do espetáculo: “a cena estava ornamentada profusamente com autênticas e riquíssimas pratas, a mesa guarnecida com os melhores cristais e louças, o chão coberto de soberbos tapetes orientais”.¹⁶ Percebe-se que a cenografia, de inspiração verista, remete ao modelo consagrado pelos Meininger, companhia de teatro alemã fundada na segunda metade do século XIX e cujo acentuado esmero na reconstituição fidedigna dos elementos cenográficos textualmente evocados antecipa em cerca de duas décadas as práticas cênicas de André Antoine no Théâtre Libre e as de

¹⁶ O testemunho de Augusto Rosa provém de seu livro *Recordações de cena e de fora da cena* (1915). Apud REBELLO (2003: 172).

Otto Brahm no Freie Bühne (cf. SIMÓN, 2007).¹⁷ Por isso mesmo, as informações didascálicas – inclusive aquelas internas ao diálogo – são cuidadosamente reconstituídas na cena: não apenas os atores “trinchavam um faisão a valer, os criados serviam vinhos e champagne Moët et Chandon”, como também, nos bastidores, “dois polícias vigiavam depois zelosamente o bom acondicionamento das pratas” que constituíam a matéria-prima de inúmeros objetos cenográficos (Rosa, *apud* REBELLO, 2003: 172).

A unânime recepção entusiástica dos elementos cênicos do espetáculo não se estendeu, todavia, ao texto. Um crítico da época resumiu-o a “três monólogos sem ação, sem cor, ligados entre si por um faisão com trufas [...]”.¹⁸ Exceto pela referência ao componente verista, tal apreciação evidencia uma característica que aproxima este drama d’*O marinheiro* pessoano: as falas compõem um trio de solilóquios carentes de ação externa. De fato, a peça de Dantas coloca em cena três cardeais já idosos – o octogenário português Gonzaga; o septuagenário espanhol Rufo; o sexagenário francês Montmorency – que, reunidos para um luxuoso jantar, se limitam a recordar episódios amorosos sucedidos na juventude. Assim, após as curtas réplicas iniciais (quase sempre em prosa) que apresentam o leitor/espectador àquelas figuras, *A ceia dos cardeais* basicamente se desenrola como uma sequência de três recitativos em versos alexandrinos e com rimas emparelhadas, apresentando-se “imagens estereotipadas e convencionais da fanfarronice espanhola, da galanteria francesa e do sentimentalismo português” (REBELLO, 1978: 51). Deste modo, as personagens se prestavam a supostamente representar o espírito da nação de que cada uma delas provinha, sendo Portugal superior às outras duas, conforme reconhece o religioso de origem castelhana no desfecho, em seguida ao terceiro e último relato: “Foi ele, de nós três, o único que amou” (DANTAS, s.d.: 12).

Seria, sem dúvida, excessivo afirmar que Pessoa compôs seu “drama estático em um quadro”, cujas três veladoras são destituídas de fisionomia particular, como uma espécie de réplica ao texto de Dantas, habitado por personagens delineadas de forma bastante convencional. Contudo, não deixa de ser curioso o fato de o autor d’*O marinheiro*, sem se pautar pelos parâmetros da estética naturalista, propor-se a desenvolver seu texto em termos que remetem àquilo que um crítico português censurou

¹⁷ Considerando-se a direção do argumento a ser desenvolvido nesta seção, faz-se necessário ponderar, especificamente em relação a André Antoine, que, para além de lançar as bases do modelo de encenação naturalista, este profissional inaugura, do ponto de vista cênico, a modernidade teatral. A esse respeito, cf. SARRAZAC (2004b).

¹⁸ O crítico é Joaquim Madureira e a avaliação consta de sua coletânea *Impressões de teatro* (1905). *Apud* REBELLO (1978: 51).

n’*A ceia dos cardeais*: três monólogos (não sequenciais, no caso da obra veiculada em *Orpheu*) que se eximem de impulsionar conflito dramático cenicamente visível. É digna de nota, ainda, a ocorrência de uma passagem, no drama pessoano, que ecoa a peça encenada em 1902: “Contemos contos umas às outras...” (TE: 33; TDE: 54), diz a Segunda veladora, ao passo que o cardeal de Montmorency dirige a seguinte réplica a seus colegas: “Contemos esse rido uns aos outros... Nós três...” (DANTAS, s.d.: 5). A coincidência se torna ainda mais curiosa se lermos tais réplicas no contexto de cada drama, em que as figuras em cena se propõem a evocar eventos pretéritos como uma forma de escapar à presença inquietante da morte: “Então... A morte vem tão perto!/ Olhemos para trás, lembremo-nos da vida...” (ibidem), roga o francês antes de convidar os outros dois a partilharem com ele suas recordações amorosas; “Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?...” (TE: 43; TDE: 67-68), especula a Primeira veladora ao fim do relato da Segunda.

Diante do enorme sucesso comercial d’*A ceia dos cardeais*, pode-se considerar esta peça, enfim, como uma das mais representativas sínteses dos princípios estéticos que sustinham o teatro então predominante em Portugal, violentamente refutados por Almada Negreiros no “Manifesto Anti-Dantas e por extenso”. Para além do distanciamento almejado pelo autor do panfleto em relação a uma figura de relevo do passado recente do país, esse texto ainda permitia entrever uma recusa aos parâmetros cênicos vigentes àquela altura, submetidos ao código naturalista. Tais preocupações se fazem notar de forma ainda mais explícita no artigo “*Adão e Eva* de Jaime Cortesão”, veiculado em junho de 1921 no *Diário de Lisboa* e cuja escrita foi motivada pela estreia daquele drama em três atos. Sem abrir mão da contundência familiar a outros textos ensaísticos almadianos, o tom deste é menos agressivo em comparação com o daquele que se vinha comentando até aqui, muito embora essa nova intervenção do artista no debate público português volte a se inserir em um contexto polêmico. Isso porque, cerca de três meses antes, subira ao palco do Teatro D. Maria II (à época rebatizado pelo regime republicano como Teatro Nacional Almeida Garrett) o drama *Zilda*, obra com a qual se apresentou ao público o dramaturgo Alfredo Cortez. Dada a proximidade dessas estreias e a forma antagônica como as duas peças retratavam a sociedade portuguesa do período, o contraste entre elas suscitou acaloradas discussões na imprensa diária a propósito do papel a ser exercido pelas artes dramáticas naquele país.

Se em escritos posteriores Almada não hesitaria em destacar a soberania, no teatro, do aspecto propriamente visual desta modalidade artística,¹⁹ no artigo em questão o multiartista desloca sua atenção para o componente auditivo do espetáculo, propondo-se a “perdoar todas as economias e misérias da *mise-en-scène* e defender contra todos a intenção obtida na peça pelo autor”, disposição que lhe teria proporcionado as devidas condições para “ouvir” o texto (NEGREIROS, 1997: 669). Ainda que tal atitude se justificasse em vista do declarado propósito de, por intermédio daquela peça, tomar contato com a figura de Jaime Cortesão pela primeira vez,²⁰ o seguimento do texto evidencia outra motivação para tais palavras: “Nós, apesar da nossa idade, sabemos o que se entende aqui por teatro, a ausência absoluta de imaginação e encantamento desde autor e atores até cenário e público” (ibidem: 669). Ao comentar de forma um pouco mais específica o drama mencionado no título, o articulista demonstra se opor frontalmente às convenções naturalistas, orientadas para a dita reprodução fotográfica dos diversos elementos que compõem a realidade circundante: “Os seis [personagens de *Adão e Eva*] estão feitos fidelíssima e fotograficamente pelo Sr. Jaime Cortesão exatamente como eles o são na vida, sem fé, sem imaginação, [...] exatamente como nós os vemos todos os dias, em casa, na rua, nos jornais” (ibidem: 670-671).

Apesar de o “*nota bene*” com o qual o artigo se encerra explicitar a posição antimoralista de seu autor quanto ao intenso debate público provocado pelo contraste entre “as boas intenções do *Adão e Eva* com as não morais da *Zilda*” (ibidem: 671),²¹ o

¹⁹ Nesse sentido, vejam-se algumas das palavras iniciais de um texto seu incluído em um dos programas do Teatro Estúdio do Salitre, em 1948: “Para falar de Teatro, devo na verdade começar por dizer que sou pintor [...] o Teatro é nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas” (NEGREIROS, 1997: 1058).

²⁰ Repare-se no que diz o primeiro parágrafo do artigo: “Nós não conhecemos o Sr. Jaime Cortesão, nós nunca lemos o Sr. Jaime Cortesão. A primeira vez que encontramos o Sr. Jaime Cortesão foi no *Adão e Eva*. Nós temos muito pouca idade, nós acabamos de chegar à Vida, não o pudemos ter visto antes” (ibidem: 668). Na sequência, porém, quando o articulista afirma, em vista de sua pouca idade, jamais haver lido “nada das várias séries de uma revista literária chamada *A Águia*”, sugere-se haver algo de retórico nessas afirmações iniciais. Isso porque já se viu ter sido justamente neste periódico que Pessoa veiculou sua apreciação crítica dos desenhos que compunham a primeira exposição individual de Almada Negreiros, quase dez anos antes. Deste modo, é pouco provável que o autor não tenha acompanhado mais de perto algo “da grande ação dos d’*A Águia*” (ibidem). A introdução do artigo, portanto, parece corresponder menos à realidade do que ao propósito de marcar o distanciamento entre a geração à qual pertence o articulista (um “dos de *Orpheu*”, afinal) e aquela que diz respeito a seus predecessores do Porto.

²¹ A postura adotada por Almada Negreiros fica ainda mais clara quando tomamos conhecimento do teor de ambas as peças. Por um lado, o texto de Jaime Cortesão, cuja ação se desenrola em três dias consecutivos (cada um deles correspondente a um dos três atos da peça), acompanha a trajetória de Marcos, que anos antes combatera na Grande Guerra e que, em seguida a seu regresso a Portugal, se envolve com movimentos sindicalistas. Simpático à causa dos trabalhadores e sonhando com uma revolução popular, o homem se junta a operários que planejam se rebelar contra o sistema capitalista que os explora. Fiel à convicção de que é possível concretizar uma insurreição não violenta, ele não

que salta aos olhos do leitor é a recusa, por Almada, do código naturalista de representação. A obediência a tais princípios é o traço comum a ambas as peças, que se distinguem uma da outra mais no âmbito temático do que no formal. No entanto, é preciso pontuar que, entre a publicação do “Manifesto Anti-Dantas e por extenso”, em 1915, e a do artigo consagrado ao drama de Jaime Cortesão, em 1921, Almada Negreiros, cuja obra dramática permaneceria em grande parte inédita até meados dos anos 1950, já havia composto uma peça que abria caminho para o abalo das convenções formais oitocentistas ainda vigentes no teatro português do início do século XX. Trata-se do drama em “cena única” *Antes de começar* (1919), que merece um comentário mais detido não apenas em vista destes fatores, mas também por propiciar uma produtiva aproximação com a prática dramatúrgica de Fernando Pessoa.

Prevista para compor o repertório do efêmero Teatro Novo ideado por António Ferro e José Pacheco, a peça seria transposta para o palco apenas em 1949, em encenação dirigida por Fernando Amado, habitual colaborador de Almada Negreiros. Conforme o seu título sugere, a ação transcorre nos instantes que antecedem a realização de um espetáculo de teatro infantil, cujos protagonistas são um par de bonecos que, mediante o afastamento dos profissionais responsáveis por animá-los durante as representações, revelam-se capazes de se movimentar autonomamente:

demora a se decepcionar com os rumos da rebelião, que logo se degenera em saques e outros atos de vandalismo. Esse é um dos motivos por que, ao fim do segundo ato, esse sujeito inabalavelmente idealista se entrega à polícia e enfrenta a penosa experiência do cárcere. Ao fim da peça, após resistir a toda sorte de tentações (entre elas, as vantajosas ofertas que lhe são feitas por seu futuro sogro: primeiro, a proposta de um cargo de chefia na fábrica deste, em troca do apaziguamento dos operários que trabalham para ele; e, depois, a promessa de que lhe seriam concedidos o perdão e a liberdade pelo Ministro do Interior, amigo do industrial, caso Marcos se comprometesse publicamente a renunciar a seus ideais revolucionários), após resistir a diferentes tentações, portanto, a personagem reconhece em si mesma e em sua amada os primeiros seres humanos de uma nova humanidade, destinados a edificar um novo mundo, mais justo e próximo de um Éden (daí o título da peça: ele corresponderia a Adão e ela, a Eva). Por outro lado, o texto de Alfredo Cortez focaliza o percurso empreendido por Zilda, jovem que ainda criança fora entregue por seu pai a uma pobre engomadeira que dali por diante se encarregaria de sua criação. Sem jamais se ajustar àquele cotidiano de privações materiais, a personagem não se acanha em exercer seu poder de sedução junto aos homens que a cercam para atingir seus objetivos, seja um deles o filho da engomadeira (com quem ela inclusive chega a se envolver sexualmente), que a mantém longe do serviço doméstico, seja um deles o sujeito de quem se tornará amante, responsável por lhe presentear com inúmeras joias. No arremate, após o suicídio deste último (em decorrência da ruína financeira a que fora conduzido pela companheira), Zilda sai de cena na companhia de um dos amigos do marido, capaz de sustentar a vida de luxos com que ela esteve acostumada (isso até que a conta bancária deste, segundo se pode presumir, também sucumba aos elevados gastos necessários para tanto...). Ressalte-se, por fim, que Pessoa possuía um exemplar da peça seguinte do autor, *O lodo* (1923), drama em três atos passível de contextualização na “encruzilhada naturalista-simbolista” a que já se fez menção no subcapítulo anterior, ao serem abordadas algumas peças de D. João da Câmara. O exemplar está disponível para consulta na biblioteca particular do escritor, albergada na Casa Fernando Pessoa (cota 8-121).

“Depois de subir o pano, ouve-se um tambor que se vai afastando. Quando já mal se ouve o tambor, o Boneco levanta-se e vai espreitar ao fundo para fora” (NEGREIROS, 2017: 15). Uma vez que o desfecho retorna ao ponto de partida, quando novamente se escutam as batucadas que indiciam a presença humana e incitam as personagens a retomar a atitude estática do início, insinua-se que o diálogo da dupla terá ocorrido no intervalo entre um ensaio e a efetiva apresentação.²² Deste modo, aquelas figuras se assumem como “ficções do interlúdio”, para empregar uma expressão familiar a Pessoa: “Começa-se a ouvir um tambor lá muito ao longe. De repente, os Bonecos ficam na posição em que estavam ao princípio. [...] Quando já está quase a começar a representação, desce o pano” (ibidem: 31).

Anteriormente, já vimos que o problema das marionetes não é estranho ao drama estático pessoano. Mencionada em uma passagem de leitura conjectural do fragmento teórico em que o dramaturgo firma as bases daquela modalidade teatral – “[...] os fantoches não só não agem, [...] mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação” (TE: 276; grifo meu) –,²³ a temática está implícita em *Diálogo no jardim do palácio*, na altura em que uma das figuras em cena afirma sentir “parar de repente, para que eu não vá ouvi-lo, o ruído das mãos que estão tecendo o [seu] destino” (TE: 75; TDE: 98), como se estivesse na iminência de surpreender a atuação do indivíduo responsável pelos movimentos que ela desempenha. Comportamento similar a esse caracteriza o trio de donzelas que vela o cadáver de uma quarta n’*O marinheiro*, as quais em mais de um instante aludem à presença de um ente invisível ao redor delas, afinal referido, no arremate, como a “quinta pessoa [...] que estende o braço” (TE: 47; TDE: 72) cada vez que elas ameaçam adquirir autonomia, revelando-se como o ser a quem aquelas figuras devem sua vida e cujo despertar, anunciado pelo amanhecer que se aproxima, precipita a condição definitivamente imóvel delas após o nascer do sol: “Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras” (TE: 47; TDE: 73).

Caso estas peças sejam lidas em paralelo, podem-se observar outros pontos de contato entre *O marinheiro* e *Antes de começar*. Repare-se, de início, na inequívoca despreocupação dos dois dramaturgos em delinear personagens providas de traços

²² No início do diálogo, o Boneco assegura à Boneca ter visto os membros da trupe irem “todos juntos para a cidade chamar gente pro espetáculo daqui a bocado...” (NEGREIROS, 2017: 20).

²³ Para outras possibilidades de leitura da expressão em destaque, cf. nota 10 do capítulo II, p.46.

fisionômicos individuais, tendência recorrente em outras obras dramáticas de ambos,²⁴ nas quais os elementos contextuais perdem relevância em relação ao conjunto de vozes que ali se manifestam, favoráveis à instauração de uma cena que se descortina no momento presente diante do leitor/espectador. Trata-se, em síntese, de vozes que correspondem a um impulso de natureza performática (por certo, mais discreto nos dramas de Pessoa do que nos de Almada, o que por si só não basta, porém, para tornar aqueles menos receptivos ao palco do que estes).²⁵

Tal carência de caracterização individual das figuras em cena – de que, no drama estático pessoano, o trio de veladoras d’*O marinheiro* constitui a ilustração mais bem acabada, por corresponder a três vozes que se entrelaçam em uníssono –²⁶ também é passível de ser aplicada ao par de bonecos que dialogam em *Antes de começar*. Isso porque, embora um deles se assemelhe a um homem e o outro a uma mulher (ou, no dizer do primeiro, uma “menina parvinha”),²⁷ distinguindo-se inclusive com relação às atitudes – ela é caracterizada como mais cautelosa e ele, arrojado, pois, na ausência dos humanos, ousou se mexer muito antes dela, que temia ser apanhada em pleno movimento pelos artistas da trupe –, em dado momento o Boneco passa a se identificar com a Boneca e reconhece em si próprio a mesma substância de que sua interlocutora alega ser constituída:

A BONECA – [...] Fui feita com o coração!... Se o que sai do coração fosse igual ao que está por dentro... não era eu uma simples boneca vestida de seda... era outra coisa! Era o próprio coração por dentro! Nunca viste o coração por dentro?

O BONECO – (*Devagar.*) Vi! É uma boneca vestida de seda...

A BONECA – Oh! Como tu viste bem o coração!!! Dá-me a tua mão...

(NEGREIROS, 2017: 25)

²⁴ Em relação ao drama estático pessoano, esse ponto já foi objeto de comentário no capítulo II, p. 75-85. Quanto aos demais textos dramáticos de Almada, bastará que se refira o amplo conjunto de seres anônimos que povoam *Deseja-se mulher* (1928), como o Noivo e a Noiva ou Ele e Ela (há também figuras designadas desta última forma n’*O mito de Psique* e em *Aquela noite*, ambas as peças de 1949), além do Homem e da Mulher que protagonizam *Galileu, Leonardo e eu* (1965) e das personagens alegóricas d’*O público em cena* (1931), tais como a Diretora, o Galã e o Público.

²⁵ Quanto à dramaturgia de Pessoa, este ponto será explorado no próximo capítulo. No que diz respeito à dramaturgia de Almada Negreiros, veja-se o seguinte comentário de Celina SILVA (1994: 129): “A voz torna-se dialogante, prescindindo-se de todas as contextualizações espaciotemporais explícitas no corpo do texto, dando origem a um dizer da ordem do dramático. A voz é atuação, ação, presença, representação, isto é, performance”.

²⁶ Aspecto que decerto não escapou a Almada, que, tendo em vista uma possível encenação do texto, teria imaginado um figurino “em que as três veladoras se metiam num único, enorme vestido, que lhes prendia, por completo, os movimentos”. A informação provém do catálogo da exposição *Almada Negreiros e o espetáculo*, organizada por Vítor Pavão dos Santos em 1984 (cf. REBELLO, 1994: 135).

²⁷ “O BONECO – (*A ralhar.*) Pareces mais uma menina do que uma boneca!!! [...] És mesmo parvinha de todo! É o que eu te digo: nem pareces uma boneca! [...]” (NEGREIROS, 2017: 17-18).

A partir de então, torna-se frequente o espelhamento das duas figuras: “Tudo que acabas de dizer aconteceu comigo também!...”, constata o Boneco, pouco antes de concluir: “Eu sou como tu...” (ibidem: 27). Ato contínuo, a Boneca, que já ansiava conectar-se com seu companheiro por meio do entrelaçamento das mãos de ambos, passa a desejar não propriamente a identificação entre estas, mas a duplicação delas: “Dá-me a tua mão!... [...] Que as tuas mãos não sejam as minhas!... que sejam outras mãos como as minhas...” (ibidem: 28). Assim sendo, já se antevê, no diálogo entre essas duas figuras, um problema do qual Almada Negreiros viria a se ocupar de forma recorrente até o fim da vida: trata-se da articulação entre a parte e o todo, o indivíduo e a coletividade, o ser humano e a humanidade, elementos que se espelham mutuamente e que, adicionados um ao outro, não se fundem, antes se replicam. O próprio autor sintetizou a questão na fórmula “1 + 1 = 1”, apresentada por ele no drama *Deseja-se mulher* (1928), do qual determinados aspectos serão abordados na parcela final da presente seção.

Antes da recíproca identificação entre as duas personagens, o mais saliente fator distintivo entre elas dizia respeito ao temor de terem seus movimentos autônomos surpreendidos pelo olhar humano, conforme sugerem as primeiras réplicas do texto:

O BONECO – Tu também te mexes como as pessoas?!

A BONECA – (*Muito baixinho.*) Schiu!...

O BONECO – Só agora é que dei por isso!

A BONECA – (*Idem.*) Schiu!...

O BONECO – Todas as noites puxo por ti e tu és sempre uma boneca!!!

A BONECA – (*Idem.*) Schiu!...

O BONECO – Eu julgava que de nós dois, era eu só que podia mexer-me!

A BONECA – (*Sempre muito baixinho.*) Eu também julgava que de nós dois, era eu a única que podia mexer-me!

O BONECO – E nunca me sentiste a puxar por ti, todas as noites?!

A BONECA – (*Idem.*) É que eu julgava que era o Homem que puxava por mim!

(ibidem: 15)

Dirigindo-se normalmente à sua interlocutora, que insiste em lhe responder sempre em voz baixa, o Boneco lhe interroga acerca do motivo de tal conduta, ao que ela replica, no mesmo tom quase inaudível: “Schiu!... É por causa do Homem... Coitado, se ele soubesse que nós mexemos!...” (ibidem: 19). A inicial maiúscula acusa o duplo estatuto da figura referida pela Boneca: trata-se não apenas do ser em torno do qual giram os outros membros da trupe (“a mulher do Homem”, bem como os “filhos deles” – o primogênito e a caçula; ibidem: 20-21), mas também de uma metonímia para a humanidade, aludindo a todos os seres humanos, diante dos quais a Boneca busca se

preservar inanimada. Precaução análoga a essa orienta as veladoras n’*O marinheiro*, que intuindo haver, no quarto em que se encontram, “mais presenças [...] do que as [suas] almas” (TE: 45; TDE: 70), continuamente abafam a entonação de suas vozes – cuja emissão é descrita em uma das raras rubricas como “*muito lenta e apagada*” (TE: 47; TDE: 73) –, pois receiam ser escutadas pelo intruso, quer ele corresponda à morta velada por elas²⁸ ou à já mencionada “quinta pessoa” à espreita destas.

A dimensão especulativa do diálogo, dominado por meditações de ordem metafísica, configura mais uma afinidade entre os dois textos. No entanto, é a introdução de uma narrativa no seio da conversa mantida pelas personagens o que os aproxima de forma menos genérica. De fato, se n’*O marinheiro* a Segunda veladora relatava a suas companheiras a experiência onírica vivenciada pela personagem do título, pode-se discernir expediente correlato a esse em *Antes de começar*, na altura em que a Boneca passa a contar ao Boneco a história de seu nascimento: “Fui feita especialmente para a própria que me fez... e para mais ninguém!...” (NEGREIROS, 2017: 24). Assim como, na peça de Pessoa, o relato havia sido responsável por desestabilizar a realidade em que se situavam as veladoras, modificando o rumo do drama, o conto que a Boneca dirige ao Boneco corresponde àquilo que desperta neste a intuição de que ambos partilham uma gênese similar: “Nós, os bonecos, somos o melhor retrato da idade de quem nos fez!!!” (ibidem: 26), diz-lhe ele, sentindo pulsar o próprio coração a partir da narrativa que acabara de ouvir.

Assentada sobre a oposição entre bonecos e humanos, a peça de Almada ora estabelece aqueles como reflexo destes,²⁹ ora o contrário.³⁰ O espelhamento entre eles, portanto, não confere estabilidade à dinâmica entre criador e criatura, segundo ainda evidencia o relato da Boneca: “[...] Ela e eu somos uma coisa só!... Ela copiou-se exatamente em mim!...” (ibidem). A escolha do verbo, que transmite algo de insólito ao enunciado, não é aleatória: ao preferir o verbo *copiar* a seu equivalente *reproduzir* e inclusive acompanhá-lo por um pronome reflexivo, o dramaturgo sugere a precedência do produto em relação ao produtor. Em outras palavras, a mulher que deu vida à boneca parece não lhe ter propriamente atribuído qualidades de sua própria pessoa, mas sim,

²⁸ Em dado momento, a Primeira veladora, “*olhando para o caixão, em voz mais baixa*” questiona-se a respeito do motivo por que se morre. Pouco depois, roga a suas companheiras para que falem mais baixo, em razão da suspeita de que a morta possa talvez estar escutando as palavras trocadas por elas (cf. TE: 43; TDE: 67-68).

²⁹ “A BONECA – [...] pois quantas e quantas vezes eu me esqueço de que sou uma boneca e me ponho a pensar, *exatamente* como se fosse uma menina!” (NEGREIROS, 2017: 17; grifo do autor).

³⁰ “O BONECO – Do que as crianças gostavam mais era de chegar a ser bonecos!!!” (ibidem: 23).

durante o processo criativo, ter ela mesma incorporado os atributos do brinquedo. Semelhante confluência entre ficção e realidade, embaralhando os limites que separam essas duas instâncias, igualmente preside o “drama estático em um quadro” de Pessoa. Nele, a “pátria de sonho” imaginada pelo marinheiro adquire maior solidez do que aquela em que efetivamente vivera, a ponto de ele colocar em xeque a suposta evanescência da primeira e a dita concretude da segunda (intuição replicada pelas veladoras, que passam a duvidar do estatuto da realidade em que se inserem). Tal sugestão da superioridade do plano imaginativo sobre o mundo concretamente palpável também se faz notar em certas passagens de *Antes de começar*: “As pessoas é que se enganam! Nós, os bonecos, nunca nos enganamos!!!...” (ibidem: 17), garante o Boneco ainda nos instantes iniciais do diálogo, apoiando-se na suposição de que se fosse flagrado em pleno movimento por um dos membros da trupe de artistas, nada de mais grave sucederia: “Seja quem for, se vir um boneco a mexer sozinho, julga sempre que é um sonho... e não acredita!” (ibidem: 20).

Ao se deter sobre a “dualidade ontológica entre o mundo dos bonecos e o dos homens” (MATOS OLIVEIRA, 2003: 39) e salientar a supremacia do primeiro deles, Almada já se mostra comprometido, em *Antes de começar*, com princípios estéticos que norteariam sua prática teórica e artística dali por diante. Assim, esta peça não apenas prenuncia o articulista que dois anos mais tarde reprovava o esforço de reprodução fotográfica da realidade circundante empreendido por Jaime Cortesão em *Adão e Eva*, como também antecipa reflexões que o autor viria a fazer somente em meados dos anos 1930: “A decadência do teatro está na razão direta das toneladas de realismo importado para cima das tábuas. O autor foi substituído pelo realismo, e o realismo asfixiou toda a imaginação da arte do teatro!” (NEGREIROS, 1997: 879), lê-se em ensaio consagrado por ele à distinção entre a arte cinematográfica e a teatral. Segue na mesma direção o argumento basilar de um opúsculo motivado pela estreia lisboeta do primeiro longa-metragem de animação lançado pelos estúdios de Walt Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (1937), texto em que por um lado desaprova o “excesso de realidade” (ibidem: 903) dos filmes que atores de carne e osso protagonizam, e, por outro, enaltece a competência daquela obra em recriar perante o espectador uma realidade mais real do que a própria realidade, pois nela “surgem personagens humanas tão parecidas conosco apesar de desenhadas que já nos íamos esquecendo de que somos felizmente muito mais parecidos com elas do que com os atores do cinema” (ibidem: 905). Isso porque,

segundo sustenta o ensaísta ainda na mesma publicação, cabe às diferentes modalidades artísticas recriar a realidade, e não simplesmente copiá-la:

Parece paradoxal mas o maior estorvo para a representação (representar, tornar presente) da realidade é a presença da própria realidade. [...] Razão tiveram os Gregos ao pôr máscaras nas caras dos seus atores: as caras são realidade e esta está simbolizada nas máscaras; o símbolo é realidade imaginada, é com símbolos que se expressa a arte.

(ibidem)

Tais princípios, nitidamente orientados na contramão do que preconizava a estética realista-naturalista do século XIX e contra a qual se insurgiam os “fundadores da idade-nova”,³¹ estavam já presentes em *Deseja-se mulher* (1928), aquela que talvez seja a mais radical das peças teatrais compostas por Almada Negreiros. Dadas as particularidades desse texto (inclusive em relação a outras obras dramáticas do autor), sua leitura permite que se identifique com bastante clareza sob qual perspectiva a prática dramatúrgica deste multiartista se aproxima e se distancia da de Pessoa.

Originalmente redigida em espanhol, ainda no início do período de cinco anos durante os quais Almada residiu em Madri (1927-1932), a peça foi concebida por seu autor no âmbito de um díptico a ser intitulado *El Uno – tragedia de la unidad*,³² do qual a primeira parte, centrada no indivíduo, corresponderia a *Deseja-se mulher*, e a segunda, focalizada na coletividade, equivaleria a *S.O.S* (1928-1929), sendo que desta última atualmente se conhecem apenas os dois quadros que compõem o segundo ato do texto, estampados na revista *Sudoeste* em outubro de 1935. Conforme se depreende do testemunho de Almada, ambas se reportavam a uma espécie de teatro alternativo àquele em vigor no Portugal de então, fator que possivelmente esclarece o desinteresse manifestado em relação a elas por uma das mais bem-sucedidas companhias profissionais do período, bem como o consequente esforço do dramaturgo em vê-las representadas por grupos amadores, não comprometidos com questões de ordem comercial.³³ Deste modo, *Deseja-se mulher* viria a ser encenada somente em 1963, sob

³¹ Trata-se do título de texto com a data de janeiro de 1936, do qual provém a passagem a seguir: “O teatro e a literatura do século XIX são episódios flagrantes da arrastada decadência da velha família. [...] Nessa estética particular do princípio do novo século pretende-se dar fim, por uma vez, àquela lentíssima demolição do mundo velho [...]” (ibidem: 889).

³² Outro título aventado pelo autor foi *Tragedia documental de la colectividad y el individuo* (ibidem: 527).

³³ “Em Portugal fiz a leitura de vários quadros de uma e outra peça a Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, tendo assistido outros artistas e pessoas amigas. Tratava-se de uma apresentação do meu género de teatro. Esta leitura não teve consequências. [...] Também fiz leitura destas e doutras obras de teatro em casas particulares. Estas leituras tinham já a finalidade de procurar fora do teatro profissional intérpretes para *Deseja-se mulher* e *S.O.S*. Estas leituras tiveram as melhores consequências. [...] uma foi

a direção de Fernando Amado (o mesmo que, cerca de quinze anos antes, transpusera *Antes de começar* para a cena).

Percebe-se que tanto Almada quanto Pessoa sonhavam com um teatro à frente das convenções oitocentistas ainda vigentes em Portugal nas primeiras décadas do século XX. Apesar de tê-lo dedicado ao cenógrafo Carlos Franco, o autor d'*O marinheiro* não se preocupou em criar condições para que seu texto ganhasse os palcos, ao contrário daquele de *Deseja-se mulher*, cujo notório envolvimento com as artes cênicas foi sintetizado por ele mesmo, já no fim da vida, nos seguintes termos: “[...] jamais seria capaz de nada em teatro senão sobre o que fosse feito por mim, não só como autor, também como ator e também como organizador do espetáculo. Francamente, nada mais saberia de teatro que o que nele fizesse feito por mim” (NEGREIROS, 1997: 1101). Para além das contingências individuais – um se manteve quase que de todo alheio ao ambiente teatral de seu país, enquanto o outro não –, há uma importante distinção entre a prática dramática dos dois passível de ser assimilada a partir de uma caracterização tardiamente feita pelo mais novo deles: “[Pessoa] era o meu oposto. Era-nos impossível a inveja um do outro. Até o facto de ele ser um auditivo e eu um visual, não o trocávamos” (ibidem: 1083).

Em estudo consagrado à dramaturgia dos dois autores (e também à de Alfredo Cortez), Fernando Matos Oliveira observa, com justeza, que a diferenciação operada por Almada pode se aplicar não propriamente ao modo de ser de cada um deles, mas sim aos textos teatrais que conceberam, no âmbito de uma almejada renovação dos meios de expressão cênica vigentes à época, o que os situava à margem dos pressupostos ilusionistas do Realismo-Naturalismo:

[...] em Pessoa, o projeto consistiu antes na soberania representacional de certa irrealdade poética *no drama*. [...] pelo seu lado, *Deseja-se Mulher* se demarca da tradição pela inversão da lógica naturalista em reprimir a percepção do teatro naquilo que ele tem de *meio específico de representação* e dos seus protocolos convencionais. || Como Pessoa, Almada escolheu também exercer uma oposição histórica, quer à emanação estruturante da fábula, quer ao convencionalismo verista do paradigma da *ilusã sensível*, mas, nele, essa ação oferece ao teatro ainda e sempre mais espetáculo. Por aqui andar, aliás, a distância entre o referido carácter *auditivo*, do primeiro, e *visual*, do segundo.

(MATOS OLIVEIRA, 1997: 135; grifos do autor)

a de *Deseja-se mulher* aos três diretores da revista *Presença* de Coimbra, José Régio, Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro [...]” (ibidem: 528-529). Registre-se, a propósito, a publicação do sexto quadro de *Deseja-se mulher* no n.º 45 de *Presença*, em junho de 1933 (portanto, ainda durante a vida de Pessoa).

Por certo, o drama estático pessoano confere particular destaque ao elemento verbal, do que dão notícia as falas das veladoras n’*O marinheiro*, cuja “linguagem esbanja musicalidade: é quase música pura a embalar o espectador/ouvinte e a enredá-lo numa espécie de transe hipnótico [...]” (JUNQUEIRA, 2013: 95). Trata-se, pois, de um teatro de evidente apelo auditivo, quer se restrinja ao livro, quer se transponha para o palco. Por sua vez, a dramaturgia proposta por Almada Negreiros, na qual predominam construções frásicas mais simples e diretas (conquanto ricas de significado), se apresenta como menos dependente do verbo, realçando o aspecto visual dos eventos cênicos: “Perguntaram-me se tinha modo meu para julgar o teatro. Respondi que sim: tapo os ouvidos e se no fim do espetáculo fico a saber contar a história, bate certo” (NEGREIROS, 1997: 1101).³⁴ Mas ao contrário do que se deduz desta última sentença, em que é marcante a oposição ao paradigma aristotélico,³⁵ o teatro almadiano não se estrutura em torno de uma “história”. Nele, é bastante restrito o papel desempenhado pela efabulação, conforme o próprio autor explicita mais adiante, no mesmo texto:

Se toda a arte é necessidade, teatro não é senão necessidade. [...] Considero em “O meu teatro” o meu melhor exemplo no exercício da peça *Deseja-se mulher*, como desnudamento da necessidade em cena. Sobre o mais simples dos *sueños* jornalísticos, não passa neste nenhuma intriga. Deste modo fica mais evidente que toda a ação está constantemente negada. [...] Nenhuma das personagens entra em intriga [...] não há competição em *Deseja-se mulher*.

(ibidem: 1102)

É nítida a familiaridade de tais pressupostos com aqueles subjacentes à teorização, por Pessoa, de seus dramas estáticos, nos quais dizia não ser necessário haver “conflito nem perfeito enredo” (TE: 276). Assim sendo, mesmo apelando a sentidos distintos – um à audição e o outro à visão –, ambos os dramaturgos realçam a validade de um teatro que, ao não se fundamentar necessariamente no entrechoque das figuras em cena (ainda que em *Deseja-se mulher*, por exemplo, apesar do que afirma o seu autor, não se dissipe o embate entre as personagens), também concede espaço para a “revelação das almas” (ibidem) ou o descerramento do “íntimo individual” (NEGREIROS, 1997: 1103).

³⁴ Em relação ao dito componente visual, ressalte-se o subtítulo de *Deseja-se mulher*, que evidencia a disposição espetacular do texto: “Espetáculo em 3 atos e 7 quadros” (NEGREIROS, 2017: 33).

³⁵ Propondo-se a “tapar os ouvidos” e manter os olhos abertos, Almada se posiciona na contramão do que preceituava a *Poética* de Aristóteles, em que o sentido auditivo prevalecia sobre o visual. De fato, no parágrafo inicial do capítulo 14 da obra clássica, quando já se havia introduzido o tópico da catarse, o filósofo reafirmava a necessidade de se “compor o enredo de forma a que, mesmo sem olhar, quem ouve as ações que se desenrolam se arrepie e sinta piedade do que acontece”, independentemente do espetáculo, que definia como “menos afim à arte poética e que necessita antes de recursos materiais” (Aristóteles, in GAZONI, 2006: 86). Por “recursos materiais” (*koregias*), entendam-se as despesas que o corego assumia para montar a peça.

Percorrendo caminhos diversos, portanto, os dois mantêm no horizonte o estatismo como princípio compositivo fundamental. Em relação a este desígnio, pode-se reconhecer um ancestral comum a eles: o autor d’*O marinheiro* se interessava pela predominância do elemento lírico nas tragédias de Ésquilo (cuja imobilidade já havia orientado a prática dramatúrgica de Maeterlinck), enquanto o de *Deseja-se mulher* inspirava-se nelas para legitimar seu propósito de “Deixar a ação incólume para cada um” (ibidem). Há afinidade, inclusive, na forma como estes dramaturgos, defendendo a licitude do teatro que propunham, se antecipam às críticas que poderiam ser direcionadas a suas obras: “Dir-se-á que isto não é teatro” (TE: 276), anotou Pessoa; por seu turno, Almada advertiu: “A não-ação em teatro parece contradição” (NEGREIROS, 1997: 1103).

Programaticamente inclinado para os palcos – ao contrário do de Pessoa, que mesmo assim não os rejeita –, o teatro de Almada jamais deixa de acusar de forma explícita o ingrediente cênico que conforma o elemento estático, seja quando lhe confere ares alegóricos que remetem ao teatro épico de Brecht, como no segundo ato de *S.O.S.*,³⁶ seja quando desafia a disposição do público para enfrentar a paralisia das figuras em cena, como na seguinte passagem d’*Aquela noite* (1949):

[...] E é quando o homem, atravessando a cena, vai desligar a rádio. Em seguida, volta para a porta como da primeira vez junto da mulher com a mão no fecho, face a face, olhos com olhos. || O silêncio que aqui se segue, por longo que pareça não é inverosímil, e deve ultrapassar a capacidade d’espera do público. Basta para tanto que os dois atores, parados, frente a frente, permitam supor à assistência que o destino comprometeu séria e mutuamente este homem e esta mulher.

(NEGREIROS, 2017: 110-111)

Embora a informação didascálica faça referência a um possível componente de fabulação que auxilie a nortear a acolhida da peça pela plateia – a sugestão de que se trata de um provável ex-casal cujo antigo relacionamento deixou profundas marcas em ambos –, as falas que o Homem e a Mulher direcionam um ao outro não se preocupam em fornecer quaisquer outros dados contextuais ao leitor/espectador, o que reforça o

³⁶ No início do segundo quadro deste ato, o leitor/espectador é introduzido à sala de espera de um grande jornal, onde inúmeras figuras anônimas aguardam por atendimento: “[...] Uma vez acomodados, como podem, os recém-chegados, todas as personagens acabam por cair em tão grande passividade que no meio do aborrecido silêncio ouve-se distintamente a respiração de cada um. Subitamente todos, sem exceção, sem um único movimento como numa fotografia começam a recitar em coro: || TODOS – Somos aqueles que esperam nas salas de espera da vida e assim sempre a esperar temos a esperança de um dia deixarmos de esperar para sempre” (NEGREIROS, 1997: 532).

desinteresse, pelo dramaturgo, em estruturar o texto segundo moldes mais convencionais.

O comum objetivo de recusar o encaminhamento de uma fábula rigorosamente encadeada (“enredo” ou “intriga”, segundo os termos de Pessoa e Almada, nesta ordem), conduzida por personagens correspondentes a indivíduos concretos, claramente discerníveis uns dos outros e que sustentassem entre si um diálogo apoiado em réplicas devidamente concatenadas – alimentando-se, desta forma, a progressão da ação dramática –, nada disso, enfim, se aplica aos dramas destes dois autores. Mesmo assim, devem-se considerar as particularidades dos textos dramáticos compostos por um e por outro. Se n’*O marinheiro*, por exemplo, ainda é possível distinguir sinais de efabulação que, embora ínfimos, permitem que se estabeleça uma síntese dos eventos desenrolados na cena (durante uma madrugada, encerradas no quarto de um castelo, três donzelas velam o cadáver de uma quarta e, para passar o tempo, entretêm-se contando contos umas às outras), tal operação, ainda que passível de ser replicada em relação a *Deseja-se mulher*, pouco faz jus ao que se passa nesta peça. Estruturado em sete quadros que se dividem em três atos e cuja organização, à primeira vista, parece aleatória – assemelhando-se, nesse sentido, ao já referido procedimento empregado por Vitrac n’*Os mistérios do amor* –, o texto põe em cena uma dançarina de clube noturno, Vampa, que, posteriormente à realização de um número, é cortejada pelo Freguês, que logo a pede em casamento. Convertidos em Noivo/Noiva, eles a seguir se desdobram em Ele/Ela e atravessam os quadros subsequentes a perseguir uma unidade que nunca os satisfaz. No arremate, uma breve e insólita sequência protagonizada por personagens sequer mencionadas antes: um Marinheiro, a bordo de um barco em cuja proa se lê a inscrição “1 + 1 = 1”, pesca uma Sereia, luta com ela e do embate provém a filha de ambos, uma sereiazinha. O pano desce imediatamente após um fotógrafo entrar correndo e disparar uma fotografia da família, que, permanecendo imóvel, posa para tal retrato.³⁷

É notável a radicalidade da forma como esta peça recusa a estruturação convencional da fábula, inclusive em relação ao outro título projetado por Almada para com ela completar um díptico. A despeito da alucinada atmosfera onírica que igualmente envolve os acontecimentos de *S.O.S.*, a natureza delirante deste texto, cujo

³⁷ Tal como sugere, em breve nota de rodapé, Renata Soares JUNQUEIRA (2013: 146), podem-se contrastar o “bizarro marinheiro” da peça de Almada, “sonhador à sua maneira”, e aquele presente no relato da Segunda veladora. A esse propósito, a professora, durante a defesa desta tese, lançou-me o seguinte questionamento, parcialmente citado a partir do texto de sua arguição que ela gentilmente compartilhou comigo ao término da sessão: “Não seria esse Ulisses sonhador e aventureiro, que não teme o embate com a sua sereia, uma clara alusão a *O Marinheiro* de Pessoa?”.

segundo ato transcorre na redação de um grande jornal, não configura impeditivo para que dele se faça um resumo muito menos opaco do que o permitido por *Deseja-se mulher*.³⁸ Além disso, a disposição alegórica da obra, que redimensiona ficcionalmente o turbulento ambiente político português nas primeiras décadas do século XX, foi explicitada pelo dramaturgo na conferência “Direção única”, publicada em 1932: “SOS é o sinal internacional de telegrafia a pedir socorro. || Está formado pelas três iniciais da frase inglesa: ‘*Save Our Souls*’, que quer dizer em português: ‘Salvai Nossas Almas’. || Estas três letras SOS são as mesmas com que se escreve em português o plural de indivíduo isolado: Sós” (NEGREIROS, 1997: 767).

Implícita no título de *S.O.S.*, a articulação entre o individual e o coletivo – frequentemente retomada por Almada Negreiros em outras obras suas –, é explicitada pela fórmula aritmética a que *Deseja-se mulher* tantas vezes alude, seja por meio da fixação dela em objetos cênicos (além da proa do barco em que navega o Marinheiro, a expressão também é inscrita numa das paredes da casa onde residem os protagonistas, figurando ainda, em outros momentos, num cartaz e num cartão de visitas), seja por meio de sua verbalização na fala das personagens (“Um e um, um./ Um e um, um./ Um mais um igual a um”, entoada em coro, por duas vezes, um grupo de curiosos no fim do sexto quadro, ecoando a sentença proferida pela protagonista feminina no início do segundo; cf. NEGREIROS, 2017: 46; 82). No texto ora em foco, tal oscilação entre o uno e o múltiplo ainda se reflete no caráter multifacetado das figuras em cena, que, uma vez desprovidas de feições individuais, assumem corresponder antes a abstrações do que a seres de carne e osso. O procedimento de que o dramaturgo se serve para tanto se assemelha àquele empregado por Pessoa em seus dramas estáticos: trata-se da técnica do desdobramento, também familiar à dramaturgia de STRINDBERG (1964: 137), que, na nota introdutória a *Uma peça de sonho*, já advertia o leitor a propósito da condição evanescente das entidades que ali se manifestavam: “As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam”.

³⁸ Acompanhado pela Noiva, o Protagonista busca uma colocação no dito jornal e se submete aos questionamentos feitos por seu possível futuro chefe, papel inicialmente desempenhado pelo Diretor, que, vítima de um atentado, é sucedido na entrevista de emprego pelo Novo diretor, alinhado a corrente política distinta daquela de quem o precedeu. O mesmo destino de seu antecessor é reservado ao segundo ocupante do cargo, ao qual se segue o Terceiro diretor (pertencente a vertente ideológica diferente das duas anteriores), que mal chega a pronunciar as primeiras palavras e é interrompido por ruídos de guerra, os quais cessam apenas quando um Árbitro, empunhando um apito similar ao de juízes de futebol, confere alguma organização à cena, antes do cair do pano.

Se n’*O marinheiro* insinuava-se que as três veladoras equivaliam a diferentes instâncias de um mesmo ser, tem-se, em *Deseja-se mulher*, a sugestão de que as personagens valem por máscaras que se sobrepõem umas às outras. Deste modo, a protagonista feminina, Vampa, se transmuta em Noiva, Ela e Mulher vestida de noiva, enquanto sua contraparte masculina adota os papéis de Freguês, Noivo, Ele, Personagem e Protagonista. Cada qual a seu modo, ambos explicitam verbalmente esse movimento: “Tenho vários nomes. [...] Sou uma para cada pessoa” (NEGREIROS, 2017: 41-42), diz a mulher no primeiro quadro; o homem, por sua vez, assim se expressa no sétimo: “Todo o meu ser se multiplicava até aos confins do universo. Eu já escapava às leis de tempo e espaço. Sonho e realidade era tudo um” (ibidem: 88). Projeta-se, desta forma, a natureza espectral das figuras em cena, evidenciada por Ela: “Acabe-se este encontro de fantasmas que ninguém convida” (ibidem: 85).

Nos capítulos anteriores, já se analisou a fantasmagoria das personagens que povoam os dramas de Pessoa e também o fato de estas se perceberem como seres cindidos: “Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar” (TE: 40; TDE: 63), declara uma das veladoras n’*O marinheiro*. Nesta peça, inclusive, insinua-se a adição de um elemento metateatral a um recorrente *modus operandi* do drama estático pessoano, relativo à intuição, pelas figuras em cena, de que uma entidade superior a elas detém o poder de controlar suas ações e discursos. Assim sendo, não apenas se sugeria ali a correspondência da “quinta pessoa” à instância autoral (análoga à do sonhador no texto de Strindberg, consciência que prevalece sobre todas as demais), como ainda a equivalência das veladoras a intérpretes que suspeitam estar condenadas a repetir, por mais de uma noite, a cena daquele velório decorrido no quarto de um castelo, como se elas mesmas não passassem de atrizes e tudo o mais (incluindo o cadáver diante delas), de elementos cenográficos referentes a uma representação teatral.

Mesmo preservando a sutileza da intrusão da instância autoral no seio dos acontecimentos, por meio da propagação da fórmula aritmética “1 + 1 = 1” em todos os quadros de sua peça, Almada Negreiros é mais explícito do que Pessoa ao lançar mão de recursos metateatrais em *Deseja-se mulher*. No terceiro quadro, por exemplo, um homem e uma mulher reencenam o primeiro encontro de ambos, invertendo, porém, as falas ditas por um e por outro no início da cena:

ELE – Faz-me o favor. Sabe dizer-me o nome deste sítio?

ELA – Aqui não é sítio nenhum.

ELE – É a primeira vez que estou em sítio nenhum.

ELA – Para onde é que o senhor deseja ir?

ELE – Para sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando.

(NEGREIROS, 2017: 53)

ELE – Uma mulher e um homem encontram-se pela primeira vez. O homem pergunta-lhe o nome do sítio onde estão. Ela responde-lhe em sítio nenhum.

ELA – “É a primeira vez que estou em sítio nenhum”.

ELE – “Para onde é que o senhor deseja ir?”

ELA – “Para sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando.”

(ibidem: 56)

O fato de as próprias figuras em cena reelaborarem o diálogo inicial entre elas não se traduz, no entanto, em típica ocorrência de teatro dentro do teatro, no âmbito do qual a plateia exterior assiste a uma representação ao mesmo tempo em que, no interior desta, uma plateia composta por atores encarna personagens que igualmente assistem a um espetáculo teatral. Isso porque, nesta peça, “o elemento metadramático funciona pela abertura à contingência discursiva, ao propor-se uma das partes do texto como *perspectivação* de uma outra, anterior” (MATOS OLIVEIRA, 1997: 149; grifo do autor). O estudioso ainda observa que, inclusive quando o texto abre espaço para manifestação mais característica do fenômeno, esta se dá por meio da paródia, como é o caso do quarto quadro, durante o qual transcorre um desfile de moda cujo “enquadramento [...] confunde-se mesmo com o do teatro: a forma é a do ensaio teatral, a disposição cénica imita a sala de teatro (público, personagens, palco, encenador) [...]” (ibidem: 150). Já Renata Soares Junqueira considera ser possível entender a retomada do diálogo entre a personagem masculina e a feminina, no terceiro quadro, como ilustrativa do propósito almadiano de revelá-las na qualidade de “autômatos ou como *máscaras* desdobráveis que se fundem e refundem para representar, afinal, toda a humanidade nos seus atributos fundamentais” (JUNQUEIRA, 2013: 141; grifo da autora), conformando um incessante processo de transmutação identitária que se concretiza teatralmente por meio de todo um conjunto de elementos cênicos a que o texto alude.³⁹

Em vista de tudo o que se expôs até aqui, deve-se afinal reconhecer que, apesar das marcantes diferenças entre a dramaturgia de Pessoa e a de Almada – sendo a mais acentuada delas aquela referente ao caráter sobretudo verbal e auditivo do primeiro, em contraposição àquele mais propriamente espetacular e visual do segundo –, a distância

³⁹ A estudiosa analisa-os detalhadamente (cf. ibidem: 142-146).

que as separa é menor do que se poderia supor à primeira vista. Por certo, a obra dramática de ambos se propunha como uma alternativa ao modelo formal oitocentista ainda em vigor nos palcos portugueses durante o início do século XX. Nesse sentido, as peças dos dois se insurgiram contra os pressupostos ilusionistas de dramas associados ao Realismo-Naturalismo, seja ao subverterem o imperativo de encadear os acontecimentos segundo o princípio da progressão dramática – daí o estatismo que se sobrepõe à efabulação tanto nas obras de um quanto nas de outro –, seja ao ignorarem a necessidade de apresentar personagens nitidamente distintas umas das outras, compondo-as segundo a técnica do desdobramento que, no caso das veladoras d'*O marinheiro* ou dos bonecos de *Antes de começar*, resulta na indistinção entre criador e criatura, e, no caso dos tipos que povoam *Deseja-se mulher*, resulta na confluência entre o uno e o múltiplo, sugerida pela constante alternância de papéis ali assumidos pelo protagonista masculino e pela feminina.

O contraste entre a produção dramatúrgica desses antigos companheiros de *Orpheu* proporciona, em síntese, não apenas mais um exemplo de que o drama estático pessoano participou de um esforço mais amplo de renovação dos recursos cênicos predominantes em Portugal desde os últimos anos do século XIX até os primeiros do XX – testemunhado pelo exame da obra dramática dos autores abordados no subcapítulo anterior –, como ainda representa um primeiro passo na direção seguida nesta parcela do presente capítulo, orientada para o enfoque de dramaturgos cujas peças mais significativas são posteriores à publicação d'*O marinheiro*. Busca-se, assim, avançar em relação ao habitual diagnóstico de que, inclusive no âmbito português, este e outros dramas estáticos escritos por Pessoa se restringem à estética do Simbolismo finissecular, ignorando o parentesco destas obras com manifestações teatrais cuja caracterização como mais propriamente novecentistas não se questiona, a exemplo das de Almada Negreiros e das demais a serem percorridas nas próximas páginas.

2.3. A vocação monodramática de Raul Brandão

Constatou-se, há pouco, que as obras dramáticas de Pessoa e Almada se valem da confluência entre ficção e realidade, confundindo as fronteiras entre estas; que uma e outra favorecem o estatismo como princípio compositivo basilar, por oposição a um teatro fundamentado, sobretudo, no entrechoque das figuras em cena; e que elas

recorrem, ainda, à técnica do desdobramento, conexas à escassa caracterização individual das personagens. Por esse motivo, o confronto da prática dramatúrgica daqueles companheiros de geração órfica serviu ao objetivo de transcender a habitual filiação do drama estático pessoano ao Simbolismo de matriz maeterlinckiana, acercando-o de obras teatrais novecentistas. Uma destas é fruto da atividade do dramaturgo em torno do qual se estrutura a presente seção, nascido cerca de vinte anos antes de Fernando Pessoa e cuja estreia no teatro se deu, tanto do ponto de vista formal quanto cronológico, ainda no século XIX. Este autor é Raul Brandão e o motivo por que sua obra é evocada aqui e não no subcapítulo anterior se deve ao fato de que, embora o início de sua carreira literária o vincule à estética finissecular, já se introduzem, nas peças de maturidade, atributos análogos àqueles referidos no início deste parágrafo, responsáveis pela sugerida aproximação entre as peças daqueles dois companheiros de *Orpheu*.

Os vínculos da obra de Pessoa com a de Brandão já foram analisados por Caio GAGLIARDI (2014), que, focalizando a produção narrativa do segundo, evidenciou as afinidades de certos temas e procedimentos ali recorrentes com alguns dos que conformam a poética pessoana. Assim sendo, o ensaísta demonstrou haver, nos textos de ambos, “uma mesma indagação a respeito do estatuto de realidade daquilo que era suposto como verdade” (ibidem: 217). Neles, a transgressão do “modelo mimético tradicional” (ibidem: 219) é orientada tanto pela “introspecção radical do ponto de vista, como mediadora e problematizadora do sujeito e do real, a ponto de convertê-los em ilusões” quanto pela “valorização do lirismo, do fragmento desarticulado e do sombreamento onírico” (ibidem: 227). Além do mais, importa ressaltar a recusa à “unidade do caráter individual” (ibidem: 225), comum aos dois escritores, para os quais as “máscaras surgem como *personae* inevitáveis, vozes que emergem em descontrole e assumem o papel de sujeito enunciador” (ibidem: 221). Nesse sentido, ainda que figuras como o Gabiru de *Húmus* (1917) ou o K. Maurício d’*A morte do palhaço* (1926)⁴⁰ não transcendam a condição de “*alter ego* de Brandão”, em vista da carência de uma linguagem que os distinga (à diferença do que sucede com Caeiro, Reis e Campos, correspondentes a “estilos e visões de mundo autônomos com relação a Pessoa”; ibidem: 222), pode-se identificar, em ambos os criadores, uma mesma disposição a explorar as fissuras do eu, que, ao desdobrar-se em diferentes instâncias enunciativas, enseja a elaboração de um diálogo de si para consigo próprio. Uma vez que tal

⁴⁰ Trata-se de refundição da obra *História de um palhaço – a vida e o diário de K. Maurício*, cuja primeira edição data de 1896.

procedimento é característico não apenas da prosa ficcional de Raul Brandão, mas também de suas peças de teatro, este segmento se propõe a explorar as afinidades entre sua prática dramatúrgica e a de Fernando Pessoa, intuito que extrapola o escopo do estudo aqui referido.

Embora não figurem livros de Raul Brandão no que restou da biblioteca particular de Pessoa e tampouco haja referência a seu nome em exaustiva coletânea de textos críticos do autor (cf. AL), a seguinte passagem de uma carta de 4 de abril de 1931, endereçada a João Gaspar Simões, sugere que o missivista não ignorava a obra do literato falecido no ano anterior: “Recebi, sim, a *Presença*, e achei o número muito bom. Apreciei muito o seu estudo sobre o Raul Brandão” (CORR II: 235). Tal aprovação ao artigo do jovem crítico, publicado no n.º 30 da revista coimbrã e recolhido em livro ainda naquele ano, se torna mais significativa à luz de certas considerações feitas ao longo do texto. De fato, não é difícil imaginar em que medida Pessoa poderá ter reconhecido sua própria atividade criadora ao ler, dirigidas a Brandão, sentenças como “[...] o poeta [...] flutua num mundo de alusões e de desenraizamento da realidade. [...] A sua percepção não lhe diz que o mundo exterior existe; diz-lhe, antes, que é ele próprio quem o cria” (SIMÕES, 1931: 93-94). Pode-se, ainda, presumir o regozijo do criador dos heterônimos ao se defrontar com a reprodução de uma passagem d’*A morte de um palhaço* que francamente dialoga com a visão de mundo cultivada por ele: “Não sei discriminar onde começa o sonho e acaba a realidade” (Brandão, *apud* ibidem: 108). Finalmente, apesar de Gaspar Simões mencionar a peça *O doido e a morte* (1923) como a obra-prima do autor e a ela dedicar as últimas páginas de seu ensaio (cf. ibidem: 112-122),⁴¹ ali não se tecem maiores comentários a propósito da obra dramática de Raul Brandão, que, segundo se verá ao longo desta seção, apresenta significativos pontos de contato com o drama estático pessoano.

À semelhança de Eugénio de Castro, contemporâneo seu, Raul Brandão intervém na cena teatral do período finissecular primeiro como crítico e depois como dramaturgo. Se no artigo “Opiniões: o teatro moderno” já se insinuavam certas diretrizes da nova espécie de teatro com a qual sonhava Castro, que dali a pouco tornaria públicos seus primeiros textos dramáticos, podem-se igualmente rastrear elementos-chave da dramaturgia madura de Brandão (dada a conhecer ao longo dos anos 1920) em algumas

⁴¹ Ainda no âmbito da *Presença*, recorde-se que outro de seus editores considera ser esta peça “uma afirmação de génio”. Cf. José Régio, “Literatura livresca e literatura viva”, *Presença – folha de arte e crítica*, Coimbra, n.º 9, fevereiro de 1928, p. 5.

das mais significativas colaborações jornalísticas veiculadas por ele no *Correio da manhã*, ainda em 1895. Nesse sentido, ao preceituar que o texto teatral “deve ser, mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética [...] sem se perder em palavras – atos seguidos como uma faca que se enterra” (BRANDÃO, 1986: 173), uma dessas crônicas pressagia a futura prática dramatúrgica do escritor, que, seja na “peça em quatro atos” *O gebo e a sombra* (1923), seja nos breves monodramas *O rei imaginário* (idem) e *Eu sou um homem de bem* (1927), privilegiou a contenção dramática (igualmente norteadora, conforme já se viu, do drama estático pessoano).

A exemplo do que cerca de três décadas mais tarde viria a ser defendido por Mário de Sá-Carneiro no ensaio a propósito do “teatro-arte”, o articulista do *Correio da manhã* rejeita a vocação nomeadamente recreativa da atividade teatral: “O que é sobretudo necessário é que os senhores compreendam que o teatro se não fez apenas para os divertir” (ibidem: 184). Favorável ao imperativo de que se escrevam “peças onde a Vida ou o Sonho entrem” (ibidem: 181), correspondentes a “uma obra que nos faça sonhar ou que nos faça pensar” (ibidem: 183), o crítico preceitua que tais peças sejam capazes de arrebatam o público por completo: “Cada espectador diante do que se passa no palco deve *perder a personalidade*, absorvido e arrastado. Em cena devem estar corações a bater, almas, cérebros a pensar – e mais nada” (ibidem: 174; grifo meu). Apesar de, nesse contexto, a expressão em destaque dizer respeito não ao princípio de despersonalização que viria a ser tantas vezes aludido por Fernando Pessoa,⁴² mas sim ao estado de êxtase provocado por “peças humanas, onde se debatem sentimentos a valer” (ibidem: 175), é significativo o seu emprego por um autor cuja obra dramática vindoura se caracterizaria precisamente pela sondagem das frestas do eu, que, descobrindo-se múltiplo, passa a se desdobrar em outros de si mesmo.

Em termos de prefiguração das dominantes dos textos dramáticos divulgados por Raul Brandão no decorrer dos anos 1920, a mais elucidativa de suas crônicas anteriormente referidas se refere à “tragédia burguesa em três atos” *Dor suprema* (1895), de Marcelino Mesquita. Um dos mais populares autores dramáticos do Portugal de então,⁴³ o dramaturgo teria sua peça *Envelhecer* (1909) enaltecida por Sá-Carneiro

⁴² Em carta remetida a João Gaspar Simões em 11 de dezembro de 1931, por exemplo, Pessoa sustenta ser possível entrever, em todos os seus escritos, a “despersonalização do dramaturgo” (CORR II: 255). Já em apontamento teórico possivelmente redigido no ano seguinte, examina a fluidez existente entre a poesia de cunho lírico e aquela de estrato dramático, elencando as sucessivas escalas de despersonalização necessárias à plena condução de uma à outra (cf. TH: 266-268).

⁴³ Cf. nota 19 do subcapítulo anterior, p. 203-204. Dos outros três autores dramáticos referidos no inquérito popular a que se fez menção nessa nota, apenas o D. João da Câmara d’*Os velhos* é poupado

no ensaio a propósito do “teatro-arte”, louvação que não é subscrita por Luiz Francisco Rebello, para quem este drama estaria “longe da linearidade crua” do texto encenado aproximadamente quinze anos antes:

[...] com a “tragédia burguesa” *Dor Suprema* (1895), atingia o naturalismo de Marcelino Mesquita a sua expressão mais rigorosa e [...] mais ortodoxa. Escreveu um crítico que não se tratava de um drama nem de uma obra de teatro, “mas apenas da narração de um facto lúgubre”. E de certo modo assim era. Não há, na *Dor Suprema*, a menor transposição artística: uma realidade mesquinha e quotidiana [...] é literalmente aí transcrita, com uma secura e uma nudez que fazem do drama de Marcelino o arquétipo da “tranche de vie” preconizada pelos doutrinadores do naturalismo.

(REBELLO, [1961]: XLVI)

Conquanto a sucinta descrição acima não deixe de fazer justiça à ortodoxia naturalista da peça de Mesquita, cujos três atos expõem a derrocada social e psicológica de um casal de burgueses após o falecimento de sua filha pequena – trajetória que se encerra com um duplo suicídio no arremate –, o posicionamento de Raul Brandão diante da polémica suscitada pelo texto entre os críticos da época, quer porque este rompesse com os convencionalismos históricos da dramaturgia preliminar do autor, quer porque dispensasse artifícios retóricos que conferissem tratamento literário à crueza do assunto, o posicionamento de Raul Brandão, enfim, impulsiona aquele drama para além dos parâmetros teatrais então vigentes no país, permitindo que nele se identifiquem indícios do que posteriormente caracterizaria o estatismo pessoano: “Não tem ação – acusam. Melhor. Se a *Dor Suprema* comove, faz pensar ou irrita, na sua simplicidade seca e despida – sem ter o que os senhores chamam ação – tanto melhor. [...] Quase não há a preocupação do teatro, tão descarnado [...] é tudo aquilo” (BRANDÃO, 1986: 184). Em vista de tais colocações, detenhamo-nos por mais um instante naquela “tragédia burguesa”.

De certo modo, o texto de Mesquita se situa na “encruzilhada naturalista-simbolista” a que se fez referência no subcapítulo precedente. Isso porque, mesmo sem recorrer de forma estrita ao expediente da personagem sublime maeterlinckiana, a dupla de protagonistas acusa a presença obsedante da morte em torno deles, responsável por lhes roubar a filha de apenas três anos ao fim do primeiro ato e depois por lhes perseguir ao longo dos dois seguintes: em primeiro lugar, porque o desaparecimento da criança

por Raul Brandão em seu implacável diagnóstico da dramaturgia portuguesa do período finissecular: “Desde as peças decorativas do sr. [Henrique] Lopes de Mendonça até à simplicidade complicada e embirrenta do sr. [Eduardo] Schwalbach, não se encontra uma palavra, um grito, que exprima a dor, uma cena que nos faça estremecer, perder a personalidade, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas” (BRANDÃO, 1986: 173). Quanto à referência elogiosa ao texto de Câmara, cf. *ibidem*: 180.

lhes tira a vontade de viver e o marido perde o emprego em decorrência disso; em segundo lugar, porque a forçada inatividade laboral do esposo faz a mulher e ele se afundarem em uma rotina cada vez mais miserável, o que inclusive os leva a abrir mão, de forma contínua e progressiva, de quase todos os bens que possuíam, até receberem, por fim, uma ordem de despejo do sobrado que habitavam. Tal conjunção de fatores é o que os induz ao suicídio por asfixia, provocada pela inalação da fumaça expelida pelo fogareiro da cozinha, após o casal vedar todas as saídas de ar do ambiente. Diante desse quadro, Brandão respondeu nos seguintes termos àqueles que, mais do que reprovarem a rarefação actancial desta peça, acusaram-na de ser uma justificativa do autoextermínio: “Não é: a miséria e a dor é que atiram com tenacidade, miúdo a miúdo, aquelas duas criaturas para a Morte” (BRANDÃO, 1986: 185).

Caracterizada por admirável economia de recursos, *Dor suprema* basicamente se estrutura como um diálogo entre homem e mulher no interior de um sobrado, dentro do qual vez por outra eles recebem a visita de outras personagens (tais como o médico, que previne o marido acerca do falecimento inevitável da criança, ou o proprietário do imóvel, que os expulsa dali por falta de pagamento do aluguel). Além disso, praticamente não há ação no sentido convencional do termo, relativo a atos e movimentos concretizados sobre o palco. É ilustrativo dessa tendência o excerto anterior à constatação, pela esposa, da morte da filha pequena. Nele, o “*diálogo é feito com muita lentidão*” (MESQUITA, [1961]: 128), conformando-se uma sequência em que os protagonistas trocam réplicas curtas e anódinas, pontuadas por pausas e silêncios, enquanto observam os movimentos feitos por uma mosca. Trata-se, pois, de uma sequência sintonizada com os princípios que no ano seguinte seriam propostos por Maeterlinck no ensaio “O trágico cotidiano”, em que se valorizam não episódios extraordinários da existência de indivíduos notáveis, mas sim instantes corriqueiros da vida de criaturas ordinárias, que passam a tomar consciência das agitações quase sempre imperceptíveis do mundo ao redor delas. Está claro que, tanto no primeiro caso (indivíduos notáveis) quanto no segundo (criaturas ordinárias), focalizavam-se seres humanos diante do destino incontornável de todos os viventes: a morte – daí o autor belga sustentar que o elemento trágico participa, inclusive, da vivência cotidiana.

Não obstante a crônica que Raul Brandão consagrou ao texto de Marcelino Mesquita em certa medida já preveja um dos pilares de sua dramaturgia madura, fundamentalmente assentada sobre uma única consciência em confronto consigo

mesma,⁴⁴ a peça com que ele se apresentou ao público como autor dramático, coescrita com seu irmão Júlio, não aponta para esse rumo. Representada no Teatro D. Maria II em janeiro de 1899, *A noite de Natal* ainda se inscreve no quadro formal do teatro do XIX. Obediente às convenções de um drama burguês, põe em cena personagens delineadas segundo princípios miméticos, isto é, dotadas de traços individuais (como nome próprio e identidade social) que as identificam com seres humanos concretos, propondo-se a retratar criticamente a sociedade portuguesa do período, à maneira do que fazia Eça de Queirós em seus romances.⁴⁵ Conforme oportunamente observou o estudioso José Carlos Seabra Pereira, a peça se vale da tipificação em diferentes graus, seja no que se refere ao enquadramento sociológico – ilustrado pela ambientação genérica (“uma cidade de Portugal”, que, no entanto, presume-se corresponder a Lisboa ou ao Porto) e também pela residência tipicamente burguesa em que se desenrolam os acontecimentos –, seja no que diz respeito ao desenho dos indivíduos que ali transitam, “dentro do esquema da galeria de tipos da nossa anacronia oitocentista”, a exemplo da “figura cínica de Artur, o sedutor no esquema habitual da amizade traída” (Seabra Pereira, “Introdução”, in BRANDÃO e BRANDÃO, 1981: 106-107).

Percebe-se que, apesar de esse drama equivaler a uma primeira tentativa de concretização do ideal de teatro sugerido nas mencionadas crônicas do *Correio da manhã* e de o seu protagonista, Damião (um santeiro de feições grotescas), prefigurar os gebos que logo passariam a povoar a obra ficcional e dramática de Raul Brandão, são tênues as semelhanças d’*A noite de Natal* com a produção dramatúrgica madura do autor, menos entrosada com o Realismo-Naturalismo reinante durante a segunda metade do XIX. Dentre tais afinidades, Luz Francisco Rebello destaca “o conflito [...] entre a realidade e a ficção que lhe usurpa o lugar e se lhe substitui, entre o rosto e a máscara” (REBELLO, 2010: 234), problemática cara aos escritos de Fernando Pessoa e que ali é enformada pela experiência da personagem central, cujo destino conflui com o do santo de quem se empenha em recriar o perfil em uma estátua de madeira: “Um santo, um grande santo...”, assegura à sua filha Luísa, fruto de seu primeiro casamento, sem se dar conta de que, ao relatar a biografia daquele homem, é em alguma medida a sua própria

⁴⁴ Veja-se a passagem a seguir, em que igualmente figura a já referida expressão alusiva à dispersão da personalidade individual: “Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o ato tenha só uma cena e dure dez minutos, contanto que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade?” (BRANDÃO, 1986: 184).

⁴⁵ A forma como esse drama retrata a figura da esposa adúltera, por exemplo, se assemelha à de que Eça lança mão n’*O primo Basílio*. A esse respeito, cf. Seabra Pereira, “Introdução”, in BRANDÃO e BRANDÃO (1981: 110).

vida o que narra: “E com que humildade [...] ele viveu! [...] Sempre despedaçado e sempre bom!... [...] Bem se lhe dava que se rissem dele. [...] Mas que importa, se ele era cada vez mais santo, maior? [...] Até a própria mulher o enganou, a própria mulher!...” (BRANDÃO e BRANDÃO, 1981: 157-158). Efetivamente, sua segunda esposa, Márcia, de cuja infidelidade Damião jamais suspeitara, mantinha uma relação extraconjugal com Artur, um daqueles que costumeiramente zombava dele.

A forma como se conduz, n’*A noite de Natal*, o processo de desvelamento do adultério praticado pela madrasta de Luísa é o que introduz, nesta peça, um ingrediente mais afim ao gosto simbolista do que ao realista-naturalista. Desde o início do drama, quando Márcia e Artur são apresentadas ao público como amantes, já se insinua a intromissão de forças invisíveis no decurso dos acontecimentos: “Reparaste no ar meio espantado de Luísa?”, questiona a mulher ao homem, antevendo que a enteada suspeite do caso dos dois: “[...] Às vezes fica horas a olhar-me, como quem interroga, meio sonâmbula. [...] As crianças adivinham... [...]” (ibidem: 129-130). Atestam-no as atitudes da adolescente, que em mais de uma ocasião relata sonhar com sua mãe, a quem ela não conheceu: “Ela tinha os cabelos loiros, pois não tinha? [...] Pois é assim que ela me aparece de noite a chorar” (ibidem: 139). A reiterada referência a tais sonhos, de indiscutível natureza premonitória, acusa o influxo dos primeiros dramas de Maeterlinck, nos quais a pressão do invisível é materializada por meio do recurso ao artifício da personagem sublime, cujos movimentos são pressentidos pelas figuras em cena. Aqui, diferentemente do que se verifica no drama estático pessoano, tal entidade é delineada em termos bastante convencionais, quer sob a forma da finada primeira esposa de Damião, visível apenas para a filha deste,⁴⁶ quer sob a forma da Morte, intuída por Márcia imediatamente antes de falecer no desfecho do terceiro e último ato, em decorrência da deliberada ingestão de veneno.⁴⁷

A peça com a qual Raul Brandão fez sua estreia como dramaturgo é a única de cujo texto dispomos na atualidade⁴⁸ em que se intui a atuação de uma personagem

⁴⁶ Veja-se a breve cena sétima do segundo ato, durante a qual Márcia se depara com Luísa, que, anteriormente sozinha em cena, passa a lhe descrever sua falecida mãe, que, segundo ela, aponta, “com os olhos cheios de lágrimas”, para a segunda esposa de Damião (cf. ibidem: 155).

⁴⁷ “Olhem aquela caveira!... Tenho frio...”, exclama Márcia pouco antes de expirar, aludindo à presença da Morte por meio de conhecidos signos fúnebres (ibidem: 180).

⁴⁸ REBELLO (1994: 67) informa que o dramaturgo “escreveu, pelo menos, nove peças e projetou escrever entre vinte e trinta outras. Das primeiras, sete apenas chegaram até nós, das quais duas escritas em colaboração; perdeu-se o texto de duas outras; e das restantes há notícia por apontamentos dispersos em cadernos, agendas e folhas soltas ou referências na Imprensa”. Mais adiante, o crítico comenta mais detidamente tais textos (cf. ibidem: 75-84).

sublime em moldes estritamente maeterlinckianos. E isso apesar de, no “Depoimento sobre a peça *Adão e Eva*, de Jaime Cortesão”, veiculado no *Diário de Lisboa* em junho de 1921 – dois anos antes, portanto, de publicar o volume em que se reuniriam três de seus melhores dramas –, o autor sem dúvida retinir a prática do escritor belga: “as figuras do *Adão e Eva*, as personagens que se agitam no desdobrar das cenas, não são as que mais nos interessam [...] é a figura enorme que se agita por trás do cenário e que estamos a ver quando irrompe pelo tablado dentro” (BRANDÃO, 1986: 189). Em vista do que já se comentou a respeito desta peça no segmento anterior,⁴⁹ compreende-se que essas palavras se ajustam melhor às premissas de que se alimentavam os dramas de Brandão ainda por vir a público do que ao texto de Cortesão. Outra passagem do testemunho elimina qualquer incerteza a esse respeito: “Para lá do homem que todos nós somos [...] há outro, o verdadeiro, [...] que se intromete na nossa vida [...] Ninguém o vê; às vezes nem nós próprios sabemos que ele existe. E no entanto é o único que conta; é a verdadeira figura capaz de nos explicar a vida” (ibidem). Sendo necessária muito boa vontade para entrever, naquele drama, elementos que sustentem as afirmações do depoente – sobretudo ao declarar que, nele, o ser relativo à dita figura “irrompe e fala e atua” (ibidem) –, esses mesmos elementos constituem a viga mestra da dramaturgia madura de Raul Brandão, norteadas pela clivagem do eu, cujo confronto com o Outro que surpreende dentro de si está no cerne dos textos dramáticos que o escritor publicou na década de 1920.⁵⁰

De acordo com a leitura proposta, no subcapítulo anterior, da peça *A onda*, Ponce de Leão reconfigurou, no contexto português, o expediente da personagem sublime maeterlinckiana, transferindo para o âmagos do indivíduo a pressão que, em textos como *Os cegos* e *A intrusa*, era exercida por uma entidade transcendental. Anteriormente, também já se destacou a forma como o António Patrício de *Pedro, o cru* lidou com tal artifício. Nesse drama, elementos exteriores ao protagonista reverberam no interior deste, indicando-se, assim, a equiparação – ou mesmo a fusão – do rei com a presença invisível que o cerca. Ambos os dramaturgos, portanto, em alguma medida antecipam a prática de Raul Brandão no tocante à releitura do procedimento mencionado acima, reprocessado no embate interno do sujeito com forças desconhecidas que o habitam. É

⁴⁹ Cf. nota 21, p. 279-280.

⁵⁰ A exceção é *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), subtitulada “tragicomédia em sete quadros” e escrita em colaboração com Teixeira de Pascoaes. Nela, conforme pontuou uma estudiosa dos textos dramáticos de Brandão, este “afasta-se da dramaturgia do Eu, dos monólogos e longos solilóquios confessionais que refletem o conflito da personagem central [...] que invade a cena com os seus duplos e as suas sombras” (CABRAL MARTINS, 2007: 112). Para outra análise desta peça em particular, cf. REYNAUD (1996: 191-206).

hora, então, de nos determos com mais vagar sobre esse traço da dramaturgia de Brandão e de, na sequência, contrastar certos aspectos desta com a de Pessoa.

Em 1923, o veterano escritor publica, sob a chancela da Renascença Portuguesa, o volume *Teatro*, em cuja capa há referência a três textos dramáticos: com menor destaque, o brevíssimo monólogo *O rei imaginário* e a “farsa em um ato” *O doido e a morte*; acima destes títulos, em letras garrafais e com direito a ilustração alusiva a ele, o drama em quatro atos *O gebo e a sombra*, parcialmente veiculado na revista *A águia* meses antes, sob a denominação “A sombra do gebo”. Tanto a designação preliminar quanto a definitiva da mais extensa peça do autor acenam para a temática da bipartição do eu, recorrente nas suas narrativas de ficção: “Há uma disparidade entre mim e mim” (BRANDÃO, 2015: 23), lê-se ainda no princípio do romance de publicação póstuma *O pobre de pedir* (1931), sentença que dialoga com a que segue, pertencente a outro romance, *A morte do palhaço*: “Às vezes vou passear com outro e no fim duma hora acordo persuadido de que tenho conversado muito. Na verdade tenho ido mudo: a conversa tem sido comigo, sempre comigo [...]” (BRANDÃO, s.d.; online). Trata-se, enfim, de uma peça que sintetiza aspectos-chave da poética de Raul Brandão, tal como observado por mais de um crítico.⁵¹

A fábula d’*O gebo e a sombra* gira em torno da família da personagem mencionada no título. Desconhecemos o verdadeiro nome do Gebo, honesto cobrador da Companhia Auxiliar que, orgulhoso de sempre haver cumprido seu dever como funcionário da corporação, aceita de forma resignada não apenas o apelido que jocosamente lhe fora conferido por outrem como também a rotina de privações materiais que leva junto a sua nora Sofia e sua esposa Doroteia, decorrente, segundo acredita esta última, do caráter demasiado íntegro do homem: “[...] nunca fizeste nada para subir [...] Os teus amigos enriqueceram, e tu [...] sempre com o mesmo ordenado [...] Não aproveitaste as duas ou três ocasiões que te apareceram na vida para enriquecer – e levaste-nos para a desgraça e para a pobreza” (BRANDÃO, 1986: 72-73). Diversa foi a escolha feita pelo único filho do casal, João, que, tendo-se revoltado contra essa vida miserável oito anos antes, enveredara para o crime, o que eventualmente o levou para a cadeia e, após o desencarceramento, para a rua, onde seguiu a praticar delitos. Nada disso, porém, é de conhecimento da mãe: por temer que a verdade acerca do filho

⁵¹ Para SENA (1989: 216), a peça representa uma “ilustração cénica direta” do conjunto da obra de Brandão. Por sua vez, REBELLO (1994: 93) a reputa como “a ‘soma’ de toda a obra brandoniana”, realçando o fato de nela figurarem personagens que provêm de obras anteriores do autor.

provoque a morte de Doroteia (ela sofre do coração), o Gebo, com o auxílio de Sofia, sustenta toda uma série de mentiras acerca do paradeiro de João. Com o inesperado retorno deste para casa ao fim do primeiro ato, tais esforços se revelam inúteis e os eventos que transcorrem nos dois seguintes precipitam o desenlace fatídico: o delinquente rouba do pai o dinheiro das cobranças e este, para preservar a saúde da companheira, assume em público a culpa pelo desfalque. Após cumprir três anos de pena na prisão, o Gebo regressa completamente transfigurado ao lar: a experiência do cárcere o convertera, afinal, em um criminoso.

Ainda que, a princípio, o destino calamitoso do protagonista pareça estar já traçado – “É a desgraça, é a desgraça que não nos larga” (ibidem: 68), diz ele à nora em dado momento –, esta peça, ao contrário daquela com que Raul Brandão fez sua estreia, apenas à primeira vista flerta, de modo convencional, com o artifício da personagem sublime maeterlinckiana. Isso porque, mesmo quando o Gebo revela a Sofia se sentir “seguido e rodeado por uma sombra que nunca se aproxima” dele (ibidem: 67), essa presença espectral que o cobrador intui ao redor de si não se confunde com qualquer entidade metafísica. Aqui, conforme já se antecipou, a ameaça reside não no exterior, mas no interior do indivíduo: “[...] ouço uma voz dizer-me baixinho coisas que não quero ouvir. Mas calo-as, mas finjo que as não ouço. É o meu dever. [...] há uma voz que me prega que se eu não tivesse cumprido o meu dever, talvez tivesse sido mais feliz” (ibidem: 100; 104), declara o homem pouco antes de confessar publicamente a autoria do crime que não cometeu.

O embate interno experimentado pelo Gebo também se aplica aos outros membros de sua família. Efetivamente, João, no começo do segundo ato, diz a sua esposa: “Sufoco. Sinto um peso enorme desde que aqui entrei” (ibidem: 84); pouco adiante, assim se define à mãe: “Sou um ser diferente, dominado por outra coisa maior... Nem talvez eu mande em mim mesmo...” (ibidem: 92); por fim, confia a Sofia: “Tenho noites em que fujo como uma fera perseguida, e tenho horas em que sinto em mim outra coisa imensa...” (ibidem: 95). Essa última sentença demarca com clareza a distinção entre as personagens deste drama e as de Maeterlinck, já que, muito embora aquelas intuem que a pressão sofrida por elas advenha de entidades superiores – ilustra-o a primeira das três citações anteriores –, o poder que as subjuga nasce do interior delas mesmas, diferentemente do que sucede com as figuras esboçadas pelo dramaturgo belga, apossadas por potências de natureza transcendente.

Cumpra ressaltar que a imagem que sintetiza o processo descrito acima afinal já figurava no título do drama: trata-se do vocábulo “sombra”. De início associada pelo protagonista à figura de seu filho evadido oito anos antes,⁵² a expressão logo se revela pertinente a uma parcela de si mesmo que o próprio Gebo desconhece: “Ultimamente é que me sinto seguido e rodeado por uma sombra que nunca se aproxima de mim” (ibidem: 67). Conquanto haja ao menos mais uma passagem do texto que retome a associação do termo a João,⁵³ é esta última personagem quem primeiro se encarrega de explicitar o substrato anímico da palavra: “Eu não sei o que é a minha alma. [...] Se me debruço lá para dentro [...] vejo no fundo sombras que me metem medo...” (ibidem: 87).

No terceiro ato, se repete na boca de Sofia a especulação preliminar segundo a qual o espectro que as personagens intuem rodeá-las corresponde não a alguma entidade onipresente, mas à manifestação de uma fatia até então ignorada do íntimo de cada uma delas: “Nenhum de nós se conhece! Temos aqui vivido há muitos anos dominados por uma sombra. [...] É uma coisa que me mete medo e que me atrai. [...] um ser interior que se criou e de que nenhum de nós suspeitava” (ibidem: 101-102). A reiteração se estende, ainda, à sensação de sufocamento, da qual João já se queixara no ato anterior: “Eu não posso! Eu sufoco!”, diz primeiro ela, na iminência de a verdade acerca do delinquente se impor a Doroteia; pouco depois, a mesma sentença é proferida pelo Gebo: “Eu também não posso, eu também sufoco!” (ibidem: 99).

Percebe-se que, à semelhança do que D. João da Câmara (dramaturgo estimado por Brandão, de acordo com o que já se viu) operara duas décadas antes em *Meia-noite*, o legítimo conflito d’*O gebo e a sombra* se processa não tanto na cena, visível para o leitor/espectador, mas no âmago das personagens, plasmado naquilo que estas se mostram capazes de exprimir verbalmente e, sobretudo, naquilo que elas calam: “O que dizes... – pior, o que não dizes – é a condenação de toda a minha vida” (ibidem: 102-103), reconhece o patriarca à nora. Assim é que, tal como outros dramas já referidos ao longo deste capítulo, a “peça em quatro atos” de Raul Brandão tende ao estatismo, por confinar a ação dramática ao interior dos dialogantes. Trata-se, sem dúvida, de uma

⁵² “Vi uma sombra na noite”, confidencia o Gebo a Sofia, que logo intui se tratar do esposo desaparecido. O sogro, porém, lhe assegura que não: “Nem seria ele. Alguma sombra que desapareceu e mais nada... [...] Já o vi outra vez... [...] há muitos anos [...] Não me falou. Só lhe vi os olhos. Mas não sei porquê, conheci-o logo” (ibidem: 66-67).

⁵³ “SOFIA: Temos aqui vivido há oito anos dominados por uma sombra. [...] || GEBO: É o meu filho, é um desgraçado. [...] Anteontem pareceu-me vê-lo ali à esquina” (ibidem: 76). De resto, a própria aparição de João, no desfecho do primeiro ato, assemelha-se à de um fantasma, dada a reação aterrorizada do pai ao vê-lo, como se de uma assombração se tratasse (cf. ibidem: 77-78).

espécie de teatro afim àquele concebido por Pessoa, fundamentado na “revelação das almas através das palavras trocadas” (TE: 276).

A vocação estática d’*O gebo e a sombra* ali se manifesta quer por influência da interiorização do conflito dramático, quer pela extrema monotonia de que as personagens com frequência se queixam: “Há quantos anos faço todos os dias as mesmas coisas!” (BRANDÃO, 1986: 63), exclama Sofia já na abertura do drama, diagnóstico que, mais adiante, é reforçado por ela e também partilhado por seus familiares:

SOFIA – [...] a vida me parece sempre a mesma coisa. É como a chuva que cai lá fora [...]

GEBO – A vida é sempre a mesma coisa.

DOROTEIA – A nossa vida. Usar os trapos, remendar os trapos, tornar a usá-los.

SOFIA – E se nos acontecesse alguma coisa?

DOROTEIA – Que coisa?

GEBO – A felicidade na vida é não acontecer nada.

[...]

SOFIA – Será a vida só uma? Só uma?

GEBO – Todas as vidas são assim.

DOROTEIA – Mas tão monótona, tão fria que me pesa! Às vezes não sei se estou viva se estou morta. Às vezes nem o sonho que sonho me é possível. Está no fio.

(ibidem: 74)

No excerto acima, em que a sensação de paralisia experimentada pelas personagens remete à das figuras que povoam certos dramas de Tchekhov – como, por exemplo, *As três irmãs* (1900) –, igualmente se observa a indistinção entre vida e morte, bem como aquela entre sonho e realidade, ambas constitutivas do drama estático pessoano: “Nenhum sonho acaba...”, constata a Segunda veladora em determinada altura d’*O marinheiro*, “Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?...” (TE: 42; TDE: 66). Tal substituição da vida pelo sonho, característica do texto veiculado em *Orpheu*, também incide sobre *O gebo e a sombra*. Se ao marujo náufrago daquela peça, como antídoto para as saudades de sua terra natal, restara apenas “sonhar uma pátria que nunca tivesse tido” (TE: 39; TDE: 61), da mesma forma coube a Doroteia, separada de seu filho por oito anos, buscar refúgio não na memória, mas na imaginação: “É preciso que saibas que eu não tenho outra vida.”, diz ela ao marido, “Criei-o [ao filho João]. E depois que o não vejo [...] criei-o outra vez, de dia, de noite, como pude...” (BRANDÃO, 1986: 69). Trata-se, por certo, de procedimento análogo ao cultivado pelo marinheiro recluso numa ilha longínqua: “[...] ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras [...], no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de

costas, e não reparando nas estrelas” (TE: 39; TDE: 61-62). O artifício de que a esposa do Gebo lança mão ainda guarda semelhança com o da Salomé pessoana, que, ao “sonhar [...] em voz alta”, se propunha a tecer “o casulo de uma história” em que ela e suas servas pudessem se fechar da vida (TE: 267; TDE: 102-103). Esse é um propósito similar ao de Doroteia, para quem a solidão, no entanto, é preferível à companhia de outras pessoas: “O que me vale é o que me resta de sonho. Fechada, sozinha, quanto mais sozinha melhor, sonho sempre no nosso filho” (BRANDÃO, 1986: 75).

Protegida, ao longo dos três primeiros atos da peça, pela ilusão que criou para si mesma – ilusão essa amparada pelas mentiras que o marido e a nora lhe contavam –, Doroteia assume a Sofia, já no desenlace, ter sempre suspeitado da verdade com respeito à conduta de João: “Precisei sempre da mentira, não só da mentira que eu construí, mas da mentira dos outros [...] Há mentiras que podem mais do que verdades [...] Vocês fingiam – eu fingia. [...] E assim mantivemos de pé uma vida que, sem a mentira, não teria razão de existir” (ibidem: 113-114). Tal retroalimentação entre sonho e realidade, ainda discerníveis entre si, já se insinuara antes relativamente à matriarca, que, a sós com seu filho, em dado momento revela ter sonhado com ele “magro e roto numa rua sem fim” (ibidem: 91) – condição equivalente àquela por que ele passara durante o período em que esteve fora de casa –, assegurando-lhe, enfim, presentir ser essa “figura de sonho” mais palpável do que aquela com a qual dialogava naquele instante (ibidem: 92).

Por outro lado, não houve indícios prévios de que uma reviravolta semelhante à descrita acima se processaria com relação ao Gebo. Atormentado, tal como as outras personagens, pela sombra que intuía se agitar em seu íntimo, o humilde cobrador sempre se esforçara em calá-la, mantendo-se fiel ao cumprimento do que reiteradas vezes afirmara ser o seu dever: sacrificar-se pelos demais (postura conservada por ele inclusive quando, no clímax do terceiro ato, propôs-se a especular como teria sido sua vida caso tivesse cedido aos apelos daquela voz em surdina, a exemplo do que fizera João). Daí a surpresa do arremate, em que se constata a substituição da verdade pela mentira – ou, em outras palavras, a fixação permanente da máscara ao rosto, impossibilitando que este se distinguisse daquela:

GEBOS – Sou eu... sou eu, é verdade... [...] na cadeia a gente aprende. [...] Foi como se me abrissem os olhos. [...] A princípio custou-me... À minha volta e – pior! pior! – cá dentro [...] só ouvia gritos e apupos: – Ó Gebo! ó Gebo tu roubaste! – Todos se riam de mim. [...] Eram homens como eu nunca vi homens, e vozes como nunca ouvi vozes, cá dentro! [...] Houve então uma hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto! tão alto! que todos

os ladrões se calaram... [...] entendi tudo e todas as vozes dentro em mim se sumiram com medo à minha própria voz. [...] Eu sou um ladrão. [...] Haja aí quem me chame o Gebo que o estrefego. – Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer!
(ibidem: 115-116)

O leitor familiarizado com a obra de Pessoa decerto aí reconhecerá um dos núcleos temáticos favoritos do escritor – o embaralhamento entre ficção e realidade –, de que uma das ilustrações mais conhecidas consiste nos seguintes versos atribuídos a Campos: “Quando quis tirar a máscara/ Estava pegada à cara” (OC ADC: 203; ADC: 292).⁵⁴ Especificamente quanto ao drama estático pessoano, porém, há uma última particularidade d’*O gebo e a sombra* que importa reter: trata-se do pendor monodramático do texto, cujas réplicas, distribuídas fundamentalmente entre as quatro personagens principais, por vezes aparentam provir de uma mesma consciência. Já vimos que, em comentário à *Dor suprema* de Marcelino Mesquita, Raul Brandão afirmara não constituir defeito “que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem” (BRANDÃO, 1986: 184). Em outro contexto, também Pessoa viria a conceber a hipótese de “um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico” (TH: 269), conforme igualmente já se observou no princípio deste trabalho.⁵⁵ No que concerne à “peça em quatro atos” acompanhada até aqui, tal impressão é reforçada pelo comum embate dos protagonistas com os impulsos irracionais que haviam se habituado a reprimir, simbolizados na imagem da sombra. Nesse sentido, a repetição de certas expressões na boca de mais de um dos dialogantes realça o substrato monológico do drama, tais como a já mencionada queixa de sufocamento, a princípio verbalizada por João e mais à frente reproduzida primeiro por Sofia e depois pelo Gebo.

Embora os quatro protagonistas se distingam nominalmente uns dos outros, a marcante similaridade da forma como se expressam, responsável por diluir os traços distintivos entre eles, não escapou a um renomado estudioso que se deteve sobre o texto de Brandão e que, inclusive, creditou tal homogeneidade linguística a um equívoco de composição, pois as sentenças proferidas por uma e outra personagem seriam “perfeitamente intercambiáveis”:

⁵⁴ Trata-se, ainda, de problema familiar a Pirandello, tal como já pontuou REBELLO (1994: 82-83), que aproximou a obra do escritor siciliano à de Brandão: “o conflito entre a vida e as formas em que esta se cristaliza, entre a realidade e a ficção que [...] usurpa o seu lugar e se lhe substitui. [...] Em *O Maior Castigo* [peça de Raul Brandão encenada em 1902 e cujo texto se perdeu], o conflito resolve-se pelo triunfo da ficção sobre a vida [...] a máscara acaba por converter-se em rosto”.

⁵⁵ Cf. capítulo. II, p. 58.

Será isto realmente um erro? Não o seria, decerto, se correspondesse a um propósito deliberado: ao propósito de nos inculcar aquelas quatro personagens como aparentes figurações de um magma psíquico, indistinto e comum, como a pulverizada projeção do drama de uma só alma. Para isso, contudo, [o dramaturgo] não teria a necessidade de recorrer [...] a minudências de caracterização do comportamento individual [...] de cada uma [...]

(MOURÃO-FERREIRA, 1969: 112)

O suposto deslize evidenciado por David Mourão-Ferreira se assenta na percepção de que o criador d'*O gebo e a sombra* falhara ao colocar em cena tipos claramente individualizados, pois teria sido incapaz de efetivamente renunciar à inclinação monológica de sua dramaturgia madura, assumida n'*O rei imaginário* e em *Eu sou um homem de bem*, peças nas quais não se dissimula o confronto do sujeito com seu duplo. O problema da cisão do eu, transversal a toda a obra do escritor (aí inclusos os textos de índole memorialística), ainda desvenda as possíveis matrizes autobiográficas de seu processo criativo,⁵⁶ aspecto certamente considerado por Rita Martins ao enxergar na produção dramática de Brandão a “expressão da subjetividade do seu autor, que projeta nas personagens as suas próprias visões interiores [...] em sintonia com uma ‘dramaturgia do Eu’, inaugurada por Strindberg” (MARTINS, 2007: 57-58).⁵⁷

Não se pode deixar de comentar que a hipótese descartada por Mourão-Ferreira – a partir da qual, diga-se de passagem, *O gebo e a sombra* pode ser lido à luz da tradição do *theatrum mentis* – é admitida por Renata Soares JUNQUEIRA (2013: 121), segundo quem o dramaturgo ali teria recorrido ao princípio da “personagem desdobrável”, isto é, figuras correspondentes a “desdobramentos de uma única alma”. A estudiosa defende sua proposição com base em diferentes elementos do texto: dado o embate do protagonista com uma faceta desconhecida de si mesmo, à qual o Gebo se rende no desenlace, pode-se conceber João como a encarnação de seu duplo; além disso, em vista do já referido discurso final do patriarca, até mesmo os companheiros de cela deste podem ser apreendidos como prolongamentos de sua própria psique, já que, naquele

⁵⁶ A esse respeito, veja-se, por exemplo, a seguinte afirmação de um dos mais respeitados estudiosos da obra do escritor: “Na ficção de Raul Brandão, o corpo ‘autobiográfico’ nunca abandona a cena, mesmo depois de ter encenado os seus atores” (VIÇOSO, 1999: 15).

⁵⁷ Não cabe retomar, a essa altura, a reflexão proposta anteriormente acerca da multifacetada dramaturgia subjetiva consagrada pelo autor sueco (cf. capítulo III, p. 117-137). Ainda assim, é preciso sublinhar o entrosamento do escritor aqui focalizado com Strindberg (e também Pessoa, claro) no que tange à natureza múltipla e prismática do indivíduo, cuja constituição heterogênea exige que se repensem noções como a de confiança. Ilustram-no as seguintes palavras de Brandão, extraída de um texto em que o autor descreve seu próprio processo criativo: “O homem é uma série de criaturas sobrepostas, ora fala uma, ora outra, ora todas ao mesmo tempo... Ao meio do conjunto de vozes, da orquestra de espectros que vivem na minha alma, eu sou, quando muito, o regente cuja batuta as ordena” (*apud* MARTINS, 2007: 49).

relato, confundem-se os limites entre os âmbitos exterior e interior; considerada, ainda, a cumplicidade entre Sofia e seu sogro no tocante à obrigação de se sacrificar pelos demais e de reprimir quaisquer impulsos que os induzissem ao contrário, faz-se possível entender a moça menos como um ser autônomo do que como uma variante feminina daquele pai de família; da mesma forma, as atitudes de Doroteia desvelam nela um caráter bastante próximo ao de seu filho, sobretudo no que diz respeito ao inconformismo com a miséria e à prerrogativa de zelar pelo próprio bem-estar em detrimento dos outros (cf. *ibidem*: 118-121). Acrescente-se, por fim, que os pares estabelecidos nos três primeiros atos (Gebo/Sofia e Doroteia/João) se invertem no derradeiro (Gebo/João e Sofia/Doroteia), altura em que o pai se reconhece refletido no filho e as mulheres terminam por se abraçar, na certeza de que “foi tudo inútil” (BRANDÃO, 1986: 116), inversão que contribui para o entendimento de que o esfacelamento anímico intuído por essas personagens se refere a diferentes figurações de um mesmo “magma psíquico”, para retomar os termos de Mourão-Ferreira.

Em seu drama mais extenso, Raul Brandão explora o íntimo das figuras em cena sem, no entanto, abrir mão de abordar questões sociais. Nesse sentido, *O gebo e a sombra* atende duplamente ao que seu autor considerara, quase trinta anos antes, ser imperativo a obras desse gênero: “No drama moderno tem de debater-se um grande problema social ou psicológico” (*ibidem*: 183).⁵⁸ Já em suas peças mais breves, a ênfase recai menos sobre o primeiro elemento do que sobre o segundo. Nelas, o dramaturgo torna a projetar personagens que, ao se confrontarem com as parcelas mais obscuras de si mesmas, veem-se também diante da indistinção entre a realidade e o sonho – ou, ainda, entre a verdade e a mentira, o rosto e a máscara, o eu e o outro.

N’*O rei imaginário* e em *Eu sou um homem de bem*, por exemplo, nitidamente estruturados como monodramas (gênero que Pessoa também explorou), Raul Brandão satisfaz a principal premissa da modalidade teatral concebida por Nikolai Evreinov: exhibir o diálogo do indivíduo consigo mesmo, produto de uma consciência cindida. Na primeira dessas peças, desenrolada no interior de um calabouço, assiste-se ao solilóquio de Teles, “*homem de sobrecasaca no fio e botas cambadas*” (*ibidem*: 121) que acaba de ser encarcerado e cuja vida, a julgar pelo que descreve a seu interlocutor invisível, vinha sendo pontuada por desgraças: outrora um respeitável juiz, o vício em jogo provocou sua derrocada socioeconômica, convertendo-o em mendigo e posteriormente em ladrão;

⁵⁸ Encontra-se formulação muito similar no artigo “Teatro e atores”, veiculado meses antes: “No drama moderno, deve, além disto, discutir-se um grande problema psicológico ou social” (*ibidem*: 173).

somam-se a isso, ainda, a morte da mulher, por desgosto, e a de uma filha, por tuberculose, bem como o desencaminhamento da outra, que subentende-se ter encontrado na prostituição um meio de escapar à pobreza. A segunda peça, por seu turno, põe-nos em contato com uma personagem que trilhou o caminho inverso: o autodeclarado “homem de bem” do título dialoga com uma entidade fisicamente intangível – correlativa, talvez, a sua própria consciência –⁵⁹ e se revela um indivíduo que ascendeu da miséria à riqueza, transmutando-se em um distinto negociante que alcançou o topo da pirâmide social por ter sempre priorizado o próprio bem-estar, inclusive em prejuízo do de outras pessoas: “Querias então que eu fosse santo, ahn? Querias que me despisse para vestir os outros? Que não calcasse e me deixasse calcar? [...] A vida, meu caro, tem exigências; a vida é um combate” (ibidem: 151).

Ao se deter sobre esse par de textos, Luiz Francisco REBELLO (1994: 101) sugere que as personagens de um e de outro compõem “o verso e o reverso de uma mesma criatura”, coabitando o interior de um único indivíduo. Isso porque as duas peças se ocupam do enfrentamento do homem com os outros de si mesmo, problema central no conjunto da obra do escritor: “[...] atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado” (BRANDÃO, 1986: 122), especula o protagonista d’*O rei imaginário*; aquele de *Eu sou um homem de bem*, por sua vez, assegura que, “frente a frente com a sua própria consciência”, todos os seres humanos descobririam dentro de si “[...] a vida secreta e horrível que se esconde e deve esconder, e de que todos nós desviamos o olhar porque nos mete medo” (ibidem: 150). Um e outro correspondem, deste modo, ao que Renata S. JUNQUEIRA (2013: 121) considerou ser a “personagem arquetípica de toda a ficção de Raul Brandão: o homem dividido entre o sonho, que o eleva ao infinito, e a realidade, que o obriga a arrastar-se como um verme”.

A possibilidade de leitura aventada acima se sustenta, inclusive, à luz d’*O gebo e a sombra*, drama em torno do qual se estruturou boa parte desta seção. Efetivamente, não apenas o antigo magistrado e o atual negociante enfrentam os mesmos dilemas da figura central daquele texto (o primeiro termina no cárcere, destino que o segundo contorna por evitar as crises de consciência que se abatiam sobre o patriarca), como também essas duas personagens se expressam de forma análoga às da peça mais extensa do autor: “[...] pior! pior! [...]” (BRANDÃO, 1986: 122), lamenta Teles, reproduzindo lamentação idêntica à do protagonista do texto em quatro atos; “Sufoco!” (ibidem: 152),

⁵⁹ “Lá me ia exaltando contigo, que não existes. [...] Chamar-te ás o Remorso? Serás tu a Consciência com um C grande? [...] Escusas de olhar para mim com essa insistência” (ibidem: 149).

conclui o “homem de bem”, no arremate da peça em questão, espelhando a mesma queixa do Gebo, de Sofia e de João, personagens que, tanto quanto ele, também escutavam “uma voz baixinha” que lhes soprava aos ouvidos (ibidem: 151). Transitando de obra em obra, as personagens de Raul Brandão equivalem, portanto, a distintas facetas de um único sujeito, encenando o diálogo interior do indivíduo que se desdobra em outros de si mesmo. Essa temática, de que nitidamente se alimentam os escritos de Pessoa – aí inclusos os seus dramas estáticos –, norteia também a dramaturgia do último autor de que nos ocuparemos neste capítulo.

2.4. O uno e o múltiplo em Branquinho de Fonseca

Ainda que poucas, decerto não terão passado despercebidas aos leitores mais íntimos do universo pessoano as menções já feitas, no decorrer deste trabalho, à *Presença*, cujos 56 números circularam em Portugal entre 1927 e 1940. Fundado por um trio de jovens intelectuais residentes em Coimbra,⁶⁰ o periódico se notabilizou não apenas por ter difundido textos de autores àquela altura ainda pouco conhecidos no país,⁶¹ mas também por ter sido responsável pela valorização da obra de escritores vinculados à revista *Orpheu*, tais como Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e, sobretudo, Fernando Pessoa, de quem poemas hoje célebres, assinados em seu próprio nome ou no de algum dos seus principais heterônimos, inicialmente vieram a público naquela “folha de arte e crítica”.⁶² Coube aos *presencistas*, ainda, a honraria de terem sido os primeiros analistas da obra pessoana, tanto no âmbito do folhetim quanto no das edições canceladas pela agremiação.⁶³

⁶⁰ José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho de Fonseca. Este último deixaria a direção da revista em 1930 e seria sucedido, a partir do ano seguinte, por Adolfo Casais Monteiro, natural do Porto.

⁶¹ Figuram, entre os colaboradores brasileiros da revista, escritores como Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Além disso, as páginas desta veicularam, de forma pioneira naquele país, apreciações críticas sobre importantes escritores europeus do período, tais como Dostoiévski, Gide e Proust. O periódico contribuiu, ainda, para a mais ampla difusão local das ideias de Bergson e Freud.

⁶² Mencionem-se apenas, a título de ilustração, os casos do oitavo poema d’*O guardador de rebanhos* (n.º 30, janeiro/fevereiro de 1931), “Autopsicografia” (n.º 36, novembro de 1932) e “Tabacaria” (n.º 39, julho de 1933). Deve-se enfatizar, por fim, que Pessoa pela primeira vez empregou publicamente a palavra “heterônimo” em um texto estampado naquele periódico (cf. “Tábua bibliográfica”, n.º 17, dezembro de 1928).

⁶³ Uma das primeiras considerações críticas a propósito da obra de Pessoa se encontra no artigo “Da geração modernista” (n.º 3, abril de 1927), assinado por José Régio. Já o primeiro ensaio exclusivamente dedicado aos escritos daquele autor se deve a SIMÕES (1929). Menos de um ano após o falecimento do criador dos heterônimos, a *Presença* lhe consagrou um número especial (n.º 48, julho de 1936).

Em vista do decisivo papel exercido pela *Presença* para a construção do mito-Pessoa,⁶⁴ torna-se praticamente incontornável, em trabalhos que abordem os escritos deste autor, a referência às atividades encampadas pelo grupo. Além disso, a alusão às publicações presenciadas no corpo deste trabalho se justifica pelo que elas representaram para o desenvolvimento do teatro em Portugal. De fato, mesmo que o periódico se tenha constituído primordialmente como uma publicação devotada à literatura e à crítica literária, o seu subtítulo desde logo evidencia o largo espectro de interesses de seus colaboradores, cujas contribuições, tanto as de criação quanto as de crítica, alcançaram diversos domínios da arte: cinema, escultura, música, pintura e teatro igualmente recheavam as páginas do folhetim (cujo projeto gráfico, inclusive, transcorrido quase um século desde o lançamento do primeiro número, ainda sustém admirável vigor e arrojamento).

O interesse pelo teatro já se insinuava em “Literatura viva”, texto doutrinário de José Régio que preenche toda a primeira página e uma parcela da segunda no número inaugural da *Presença*. Nele, aludindo ao “carácter de invenção [...] que faz grande a arte moderna” e que permite a transposição de limites espaciotemporais pelos grandes artistas de todas as épocas e nacionalidades, o autor se reporta ao exemplo de Gil Vicente, cujos autos se lhe afiguram como “espantosamente ricos”, por oposição às comédias de Sá de Miranda, que lhe parecem “irremediavelmente mortas”.⁶⁵ Cerca de um ano mais tarde, em “Literatura livresca e literatura viva”, composição de igual natureza e que ocupou integralmente o nono volume da revista, Régio busca desenvolver as ideias introduzidas no outro texto. Se no primeiro haviam prevalecido referências estritamente literárias, no segundo são evocados (embora apenas nos

⁶⁴ Cabe recordar que a revista divulgou dois expressivos textos de índole autoanalítica compostos pelo escritor, decisivos para a construção da imagem autoral que este buscou legar para a posteridade. Assim, figura naquele número especial a carta que Pessoa remeteu a João Gaspar Simões em 11 de dezembro de 1931 (cf. CORR II: 248-258), na qual o primeiro se propõe a responder às avaliações de matriz psicanalítica propostas pelo segundo (cf. SIMÕES, 1931; também estampado no n.º 29, novembro/dezembro de 1930). Cerca de um ano depois (n.º 49, junho de 1937), o periódico publicou, praticamente na íntegra, a célebre carta de 13 de janeiro de 1935 (cf. CORR II: 337-348) em que o autor narra a Adolfo Casais Monteiro como se teria processado a gênese dos heterônimos. Acrescente-se, por fim, que os destinatários ainda teriam seus nomes vinculados ao de Pessoa nos anos subsequentes, seja na qualidade de editores, seja na de intérpretes dos seus escritos: Gaspar Simões coeditou as obras completas que a Ática se propôs a lançar a partir de 1942 e também redigiu a monumental *Vida e obra de Fernando Pessoa – história de uma geração* (1950); já Casais Monteiro organizou a antologia *Poesia de Fernando Pessoa* (1945) e compilou em volume seus *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958).

⁶⁵ José Régio, “Literatura viva”, *Presença – folha de arte e crítica*, Coimbra, n.º 1, março de 1927, p. 1-2. Pouco adiante, lê-se também a seguinte sentença: “um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo”. *Ibidem*, p. 2.

parágrafos finais) o escultor Rodin, os pintores Cézanne, Picasso e Van Gogh, o dançarino Nijinski, o multiartista cinematográfico Chaplin... e toda uma plêiade de escritores amplamente reconhecidos por sua atuação como dramaturgos: Ibsen e Strindberg, ali retratados como artistas que “alargam os palcos, sobem os panos, fazem nascer água das rochas pintadas”;⁶⁶ Pirandello, referido como “Poeta de ideias que se fazem carne! Malabarista esfomeado de Absoluto [...]”;⁶⁷ e, entre alguns outros, Bernard Shaw, responsável pela composição de “sátiras sobre cenários convencionais”.⁶⁸

Para além de tais considerações críticas, a *Presença* também publicou algumas peças de teatro, no todo ou em parte, ao longo de seus treze anos de existência.⁶⁹ Em comparação com a abundante quantidade de poemas veiculados pelo folhetim nesse período, parece ser pouco significativo o espaço consagrado ao teatro naquela “folha de arte e crítica” – especialmente se pensarmos que, sozinhas, as colaborações de Pessoa já excedem o número de textos dramáticos ali impressos. Igualmente reforça essa impressão o fato de se contarem, entre as mais de duas dezenas de volumes publicados pela Editorial Presença, apenas um texto dramático. No entanto, foi precisamente com *A posição de guerra*, de Branquinho da Fonseca, que a editora deu início a suas atividades, sinalizando uma tomada de atitude dos presencistas quanto ao teatro português de então: “era, aproveitando o símile do título, um *outro* teatro que declarava guerra àquele e se aprestava para o combate” (REBELLO, 1994: 194; grifo do autor).⁷⁰

⁶⁶ Idem, “Literatura livresca e literatura viva”, *Presença – folha de arte e crítica*, Coimbra, n.º 9, fevereiro de 1928, p. 7.

⁶⁷ Ibidem, p. 8.

⁶⁸ Ibidem. Assinale-se que Régio ainda veicularia, nas páginas do periódico, extensos artigos a propósito da obra de dois dos dramaturgos anteriormente referidos: um a respeito de *Seis personagens à procura de um autor* (n.º 7, novembro de 1927), que havia sido representado em Lisboa quatro anos antes por uma companhia de teatro italiana, e o outro acerca de *O pato selvagem* (n.º 11, março de 1928).

⁶⁹ São elas: *A posição de guerra* (n.º 16, novembro de 1928) e *Os dois* (n.º 23, dezembro de 1929), de Branquinho da Fonseca; excertos dos dramas *O incompreendido*, de Raul Leal (n.º 23, dezembro de 1929; n.º 25, fevereiro-março de 1930), e *Deseja-se mulher*, de Almada Negreiros (n.º 45, junho de 1935); parcelas da primeira versão de *Jacob e o anjo* (n.º 28, agosto-outubro de 1930; n.º 31-32, março-junho de 1931) e a íntegra daquela de *Três máscaras* (n.º 41-42, maio de 1934), ambos de José Régio; e por fim, já nos estertores do periódico, o drama *Continuação da comédia* (n.º 1, 2ª série, fevereiro de 1940), de João Pedro de Andrade.

⁷⁰ Convém recordar que também Pessoa, numa altura em que já havia escrito alguns de seus melhores poemas ortônimos – “Chuva oblíqua”, por exemplo – optou pela veiculação, sob seu próprio nome, do drama estático *O marinheiro* no número inaugural de *Orpheu*. Deste modo, apresentou-se em público antes como dramaturgo do que como poeta (naturalmente, não se ignora a presença da “Ode triunfal” naquele mesmo número, vinculada ao heterônimo Álvaro de Campos). Dado o seu peso simbólico, essa escolha evidencia o relevo que o escritor conferiu ao teatro ainda no princípio de sua carreira literária. Ponderações similares a essas já foram feitas por Caio Gagliardi, que, além disso, chama a atenção para a imagem de capa do primeiro número da publicação modernista: “A julgar pelo frontispício da revista, que traz o desenho de José Pacheco, de uma jovem nua sobre um fundo azul e entre duas grandes velas

No transcurso deste extenso capítulo em que se vem contrastando o drama estático pessoano com outras tentativas de renovação cênica em Portugal, constatou-se que, salvo algumas exceções, o teatro ali produzido da segunda metade dos anos 1890 até o limiar da década de 1930 se pautava por convenções oitocentistas e quase sempre se submetia a interesses estritamente mercantis, alicerçados no princípio de que o espetáculo teatral teria por finalidade antes o entretenimento do que a investigação artística (entendimento combatido em artigos publicados tanto por Raul Brandão, em 1895, quanto por Mário de Sá-Carneiro, cerca de trinta anos mais tarde). Nesse contexto, examinaram-se, nas seções precedentes, experimentos tão diversos quanto os poemas dramáticos de Eugénio de Castro ou os dramas introspectivos de D. João da Câmara e António Patrício (qualidade timidamente discernível também nas duas peças coescritas por Sá-Carneiro), bem como a vocação mais propriamente espetacular dos textos dramáticos de Almada Negreiros e a propensão monodramática daqueles de Brandão – tudo isso sem que se perdessem de vista certas afinidades entre as obras de tais dramaturgos e os dramas estáticos de Fernando Pessoa, autor que, para retomar a metáfora bélica de Luiz Francisco Rebello, embora não se tenha posicionado na linha de frente do combate travado à época para revitalizar a arte teatral em seu país, tampouco se furtou a traçar planos de batalha a fim de contribuir para a derrocada de adversários como os “Júlio Dantas” e os “Rui Chiancas”, que, em países como França, Inglaterra e Alemanha, estariam condenados ao posto de balconistas de “lojas de retroseiros” ou ao de vendedores de “bilhetes nos guichets de teatros” (CORR I: 104).

Ainda assim, não é habitual, entre estudiosos que já se detiveram sobre o teatro português das primeiras três décadas do século XX, a percepção de que os dramas estáticos de Pessoa participem da “grande aventura da arte moderna, cujos riscos a sua obra poética corajosamente assumiu” (Rebello, in FONSECA, 2010: 223).⁷¹ Jorge de Sena, por exemplo, em estudo consagrado à dramaturgia de José Régio, sequer os menciona ao enumerar alguns dramaturgos que, anteriormente ao cofundador da *Presença*, teriam se empenhado em modernizar o teatro em Portugal.⁷² Por sua vez,

(uma veladora?), não é difícil imaginar o valor que a peça de Pessoa teve para os leitores da *Orpheu* e, por extensão, para o modernismo português de modo geral” (cf. “Introdução”, in TDE: 23).

⁷¹ O texto reproduzido posteriormente em REBELLO (1994: 189-199) corresponde ao que se acaba de citar, exceto pelo trecho compreendido entre as páginas 222 e 226 do “Prefácio” que consta em FONSECA (2010: 217-232), texto cuja primeira publicação data de 1973. Nessas páginas, o crítico tece comentários sobre a dramaturgia dos de *Orpheu*.

⁷² Nas seções precedentes deste capítulo, já se abordaram as obras de cinco deles (D. João da Câmara, Vitoriano Braga, Raul Brandão, António Patrício e Almada Negreiros), bem como já se fez referência a

Luiz Francisco Rebello qualifica os textos dramáticos pessoais como tributários de princípios estéticos oitocentistas e, especificamente em relação a *O marinheiro*, assim se pronuncia: “Exercício literário mais do que propriamente dramático [...], aceita sem os ampliar os limites marcados à dramaturgia simbolista” por Maeterlinck (ibidem).⁷³ Explica-se, desta forma, a dicotomia que em outro livro ele estabelece entre o “simbolismo” daquele drama e o “modernismo” da “Ode triunfal”, coexistentes no primeiro número de *Orpheu* (cf. REBELLO, 1979: 49). Além disso, o respeitável crítico, nesta última ocasião, estende a alcunha “simbolista” também ao poema “Opiário”, que, na revista, figura imediatamente antes da ode, desconsiderando a hipótese de este constituir paródia daquela corrente estética – possibilidade aplicável, segundo sugerem outros pesquisadores, até mesmo àquele “drama estático em um quadro”, seja em relação ao modelo maeterlinckiano,⁷⁴ seja em relação ao próprio teatro enquanto gênero.⁷⁵

No que tange ao teatro, em síntese, Luiz Francisco Rebello considera ter sido Branquinho da Fonseca “quem, de entre os colaboradores da ‘folha de arte e crítica’, recolheu a herança do primeiro modernismo” (REBELLO, 1979: 56), visto que seus textos dramáticos “retomam e prolongam o experimentalismo da obra dramaturgicamente de Almada” (Rebello, in FONSECA, 2010: 226). Dada a perspectiva que ele adota, não surpreende, por um lado, que o estudioso tenha entrevisto apenas no autor de *Deseja-se mulher*, e não também naquele d’*O marinheiro*, um possível elo dramaturgicamente entre a geração órfica e a presencista. Por outro lado, tal colocação provoca algum espanto em vista do fato de não ter escapado ao crítico uma afinidade entre as criações dramáticas de Branquinho e as de Pessoa, quando verifica que, com exceção de uma única peça,

outro daqueles aludidos pelo crítico (Alfredo Cortez). O crítico também menciona, por fim, o Manuel Teixeira Gomes do drama *Sabina Freire* (1905), “esplêndida sátira ibseniana” (cf. SENA, 1989: 320). Para mais detalhes a propósito dos vínculos entre a obra deste último dramaturgo português e a do escandinavo, cf. JUNQUEIRA (2013: 59-74).

⁷³ Juízo similar fundamenta o trabalho de JUNQUEIRA (2013: 152)., que norteou variadas hipóteses de leitura propostas no presente capítulo: “Branquinho [...] ultrapassou decididamente os limites estabelecidos pelo teatro de matriz oitocentista – limites que, entre os modernistas portugueses de primeira hora, nem Fernando Pessoa, com o seu *O marinheiro*, nem Mário de Sá-Carneiro, com *Amizade* ou *Alma*, conseguiram ultrapassar”.

⁷⁴ “A publicação de ‘O Marinheiro’ em 1915 na revista-matriz do Modernismo pode até surpreender, por ter a ver diretamente com a poética simbolista de que Maeterlinck é exemplo [...] Na verdade, essa tradição simbolista é levada às últimas consequências [...] ‘O Marinheiro’ é uma [...] paródia de Maeterlinck [...] Assim o Simbolismo se transforma numa espécie de *ready made*, num jogo citacional”. (MARTINS, 2017: 68; 71).

⁷⁵ “Pessoa [...] apresenta-nos uma obra de teatro que entre os seus vários propósitos tem o [de] desmontar o gênero sob o qual se apresenta [...] para transgredir o gênero teatral disfarça-se dele. [...] Como numa paródia do próprio teatro [...]” (López, “Posfácio”, in EM/OM: 128).

todas as restantes peças [de Branquinho da Fonseca] constam de um ato apenas e as suas personagens, tal como vimos acontecer no *Marinheiro* de Pessoa, são praticamente o desdobramento de uma personagem única, o que é aliás reforçado (e confirmado) pela estrutura monodramática de todas elas.

(REBELLO, 1979: 57-58)

Embora o estudioso tenha observado indícios, nos dramas de Raul Brandão, de procedimento similar ao aludido acima, é na dramaturgia de Branquinho da Fonseca que, segundo o crítico, “pela primeira vez se afirma com toda a evidência” o paradigma teatral da cisão do eu, amplamente difundido “a partir da revolução pirandelliana (a qual, por sua vez, pressupõe Freud, Bergson, Einstein, e é o equivalente dramatúrgico da ficção proustiana e joyceana, da poesia de Rilke e Pessoa)” (REBELLO, 1994: 196). Não se questiona, aqui, a avaliação de que o autor d’*A posição de guerra* tenha explicitamente inaugurado o emprego da forma monodramática no teatro português (inclusive porque foi apenas cerca de dois anos mais tarde que vieram a lume, na *Presença*, excertos da primeira versão de *Jacob e o anjo*, de José Régio, texto em que também se explora o embate entre um indivíduo e o seu duplo). Mesmo assim, convém reconhecer o débito de Branquinho para com o drama estático pessoano, não apenas no que concerne ao “desdobramento de uma personagem única”, mas também no que diz respeito à indefinição das figuras em cena; à interiorização da ação dramática e à subsequente propensão ao estatismo; à indistinção entre sonho e realidade; e, sobretudo, ao franco diálogo que o “poema em um ato” *Curva do céu* (1930) parece sustentar com *O marinheiro*. Detenhamo-nos por um instante, portanto, sobre as relações entre os dois escritores, antes de avançarmos para uma abordagem contrastiva dos dramas de ambos.

Dentre os diretores da *Presença*, o único com quem Pessoa não se correspondeu de forma significativa foi justamente Branquinho da Fonseca.⁷⁶ Até o momento, conhece-se apenas uma carta, com a data de 26 de dezembro de 1933, remetida pelo primeiro para o segundo, em agradecimento à oferta de um exemplar do livro de contos *Zonas* (1931-1932). Nela, o missivista acusa o recebimento do volume, demonstra

⁷⁶ Pessoa começa por se corresponder com José Régio, em janeiro de 1928. Em junho do ano seguinte, após receber de João Gaspar Simões um exemplar do livro *Temas*, que continha o primeiro estudo de maior fôlego a propósito de sua obra, diminui a frequência das cartas trocadas com o primeiro e cresce o número daquelas remetidas ao segundo, bem como a extensão destas. A partir de dezembro de 1933, atraído pela perspicácia analítica de Adolfo Casais Monteiro, o criador dos heterônimos principia uma curta, porém expressiva correspondência com esse jovem crítico e poeta que em 1931 preencheu o lugar vagado um ano antes por Branquinho da Fonseca na direção da *Presença*. Para mais detalhes acerca da relação entre Pessoa e os diretores do periódico coimbrão, cf. Martines, “Introdução”, in CFPDP: 9-58.

gratidão pela “dedicatória amável” nele inscrita e deixa “para uma carta ulterior aquelas considerações propriamente críticas” suscitadas pela leitura, que, segundo assegura ao destinatário, lhe “deu verdadeiro prazer” (CORR II: 315).

Especialista em adiar tarefas desse tipo,⁷⁷ o autor veterano não voltou, pelo que se tem notícia, a se dirigir por escrito a seu camarada mais jovem. A leitura da correspondência pessoana, porém, revela duas ocasiões em que se vislumbram referências indiretas à figura de Branquinho da Fonseca ou a uma obra deste. No primeiro caso, em mensagem de 28 de junho de 1930, Pessoa demanda esclarecimentos a João Gaspar Simões acerca do “conteúdo de dentro de um manifesto, assinado por três rapazes vossos amigos e colaboradores” (ibidem: 212);⁷⁸ já no segundo caso – o que mais nos interessa aqui –, o escritor endereça a José Régio, em 6 de dezembro de 1928, uma carta que continha, além de uma cópia da “Tábua bibliográfica” pessoana enviada naquele mesmo dia à redação da *Presença*, um elogio ao mais recente número do periódico: “Acabo de receber o n.º 16, que está muito bom” (ibidem: 140). Embora o seguimento do texto se limite a enaltecer o poema “Velha história”, de autoria do destinatário e estampado naquele fascículo, é significativo que este veiculasse não apenas uma nota biográfica de Sá-Carneiro redigida por Pessoa, mas também *A posição de guerra*. Terá este drama em um ato produzido alguma satisfação no autor d’*O marinheiro*? Não teriam faltado motivos para tanto, conforme se procurará sustentar daqui por diante.

De início, chama a atenção a forma como o dramaturgo ali se refere a suas *dramatis personae*: “figurantes”, e não personagens – nomenclatura que se repete na listagem inicial de suas outras cinco peças, com exceção de *Rãs* (1931), em que as falas do “homem novo” e do “homem mais velho” são introduzidas apenas por travessões, sugerindo se tratar menos de figuras distintas do que de vozes intercambiáveis.⁷⁹

⁷⁷ Sob a máscara de Álvaro de Campos, escreveu Pessoa no versos iniciais do poema “Adiamento”: “Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã.../ Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,/ E assim será possível; mas hoje não...” (OC ADC: 209; ADC: 302). Efetivamente, verificam-se, na correspondência pessoana, inúmeras outras promessas, igualmente não cumpridas, de envios posteriores de comentários críticos acerca de obras literárias recebidas pelo escritor.

⁷⁸ Trata-se da carta aberta que Adolfo Rocha, Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt haviam direcionado dias antes a Régio e Simões, selando a dissidência dos três com relação à *Presença*, de cuja direção o segundo deles se retirou naquela oportunidade.

⁷⁹ O mesmo ocorre n’*A grande estrela* (1939), em que, apesar da designação inicial dos “figurantes” (Ele, Ela, Outro, Um velho, Conspiradores, Um capitão a cavalo, entre vários outros), as falas são quase sempre introduzidas por travessões e não por rubricas referentes às fontes locutoras. Assinale-se, a esse propósito, que, na primeira versão de *Jacob e o anjo*, parcialmente publicada por José Régio na *Presença*, parece suceder algo parecido, pois as réplicas da dupla de falantes são antecedidas por

Verifica-se o emprego de expediente similar a este em certos dramas de Pessoa, tais como *Os emigrantes*, *A cadela* e algumas parcelas do *Diálogo no jardim do palácio*, textos nos quais um dos dialogantes é designado por um travessão simples (“–”) e o outro por um travessão duplo (“=”).⁸⁰

Mesmo que se releve o estágio inacabado de quase todos os dramas estáticos pessoanos, é preciso reconhecer que, tanto nestes quanto nos de sua própria lavra que Branquinho da Fonseca caracterizou como “apontamentos à margem dum teatro a fazer”,⁸¹ a ênfase recai não propriamente sobre as personagens, mas sim sobre as palavras que elas pronunciam.⁸² Nas peças de ambos, que se identificam com a prática dramaturgica de inúmeros autores dramáticos atuantes a partir da segunda metade do

idêntico sinal de pontuação. Ali, no entanto, o uso frequente de vocativos não permite que se confundam as intervenções do rei e do bobo, personagens que, embora correspondam a duas faces de uma mesma moeda (“Quem me manda cortar as orelhas e a língua?”, diz o truão ao soberano logo no início do primeiro diálogo, “Sou eu, ou és tu?”; RÉGIO, 2005a: 30), conservam-se claramente distinguíveis uma da outra.

⁸⁰ Dado o inacabamento de tais textos e da preferência, em outros dramas estáticos do autor, pela identificação dos falantes ora por abreviaturas, ora pelas primeiras letras do alfabeto, os seus últimos editores optaram, nos três casos citados, pela substituição dos travessões por “A” e “B”. Cf. notas aos textos 13, 36 e 41 (TE: 291; 304; 306).

⁸¹ A frase figura na dedicatória inscrita pelo dramaturgo no exemplar de seu *Teatro* (1939) ofertado a Óscar Lopes, crítico que se baseou em tais palavras para sentenciar que os dramas do autor corresponderiam a “apontamentos, ou [...] esmeradas mas pequenas realizações” (FERREIRA, 2000: 70). Apreciação similar foi emitida por REBELLO (1994: 190), que, com base no subtítulo dado pelo escritor à peça *Quatro vidas* (1935), sugere que, como um todo, o seu teatro pode ser caracterizado como “apontamento para um teatro”. Mais recentemente, JUNQUEIRA (2013: 153; grifo da autora) abordou a questão nos seguintes termos: “Na verdade, [as peças de Branquinho da Fonseca] parecem antes *esboços* de peças, algo que o autor não chegou a realizar cabalmente ou a que, de propósito, não quis dar uma forma aparentemente acabada”.

⁸² Impõe-se, aqui, mais uma diferença entre os textos teatrais desses dois autores e os de José Régio, muito embora este tenha recorrido à expressão “figuras” para designar os falantes nas duas versões da “fantasia em um ato” *Três máscaras* (cf. Régio, 2005a: 55; idem, 2005b: 255) ou ao vocábulo “figurantes” – o mesmo empregado por Branquinho da Fonseca – para identificar os dialogantes na segunda versão do “mistério em três atos, um prólogo e um epílogo” *Jacob e o anjo* (idem, 2005a: 99), no “drama em três atos” *Benilde ou a virgem-mãe* (idem, 2005a: 243), na “farsa em um ato” *O meu caso* (idem, 2005b: 101) e, por fim, no “episódio tragicômico em um ato” *Mário ou eu próprio – o outro* (ibidem: 283). Em todas elas, porém, ainda se verifica o delineamento de personagens claramente individualizadas, inclusive naquela em que se encenam os instantes finais da vida de Sá-Carneiro (representado por uma figura desdobrada em duas), pois a personagem Mário claramente alude ao “grande Poeta/ que inspirou [aquele] episódio” (ibidem: 281). O mesmo se pode dizer, ainda, do protagonista da “fantasia em um ato” *Sonho de uma véspera de exame*, um menino de aproximadamente onze anos de idade que, a princípio, é sumariamente identificado como “X” – tal como o criado do Príncipe em um drama estático de Pessoa –, mas não demora a ser nomeado como “João Manuel Malafaia de Bastos” (idem, 2005a: 74). Em dado momento, aliás, as rubricas (até mesmo as de fontes locutoras) passam a referi-lo como “João” (ibidem: 82-94). Nesse sentido, pode-se dizer que “a modernidade do teatro de Régio, em que pesem as suas afinidades com o Expressionismo e outras tendências das vanguardas, parece pender mais para o século XIX do que para o XX” (JUNQUEIRA, 2013: 180). Dito de outro modo, trata-se, afinal, de um dramaturgo que, “se não ignorou a lição de Pirandello, contudo, se encontra mais próximo do grande teatro religioso e espetacular de Claudel, T. S. Eliot ou Montherlant” (cf. Teixeira, in RÉGIO, 2005a: 24).

século XX, percebe-se um mesmo empenho em delinear personagens desprovidas de nome próprio ou até identidade social. Ilustram-no, nos dramas de Branquinho, tipos como o Dono da casa e o Amigo (*A posição de guerra*), Ele e o Outro (*Os dois*), o Filho e a Mãe (*Curva do céu*), 1.^a, 2.^a e 3.^a sombra (*Quatro vidas*), e, nos de Pessoa, figuras como as três veladoras (*O marinheiro*), o Príncipe (*A morte do príncipe*) ou Ele e Ela (*A cadela*), entre vários outros já referidos em outras passagens deste trabalho. Assim, os dois dramaturgos se distanciam dos princípios de verossimilhança naturalista-realista que, em alguma medida, ainda orientam algumas das peças de José Régio.⁸³

Destituídas as personagens de contornos nítidos, igualmente se enfraquece o entendimento de que estas dialoguem a valer umas com as outras. Provoca-se, assim, não apenas o efeito de que se trata de uma única consciência a se expressar, como também a paralisia da ação nos termos em que a estética hegeliana a concebeu, pois o discurso proferido pelas figuras em cena não mais proporciona o embate entre posicionamentos antagônicos, impulsionando-as rumo à catástrofe final. Ainda que, segundo veremos a seguir, vestígios de tal modelo possam ser rastreados n’*A posição de guerra*, a emergência do estatismo (resultante da interiorização do conflito dramático) e a insinuação de um artifício metalinguístico (responsável por denunciar a condição ficcional do diálogo) afastam o texto de Branquinho da Fonseca daquele paradigma, com o qual tampouco se identifica o drama estático pessoano.

⁸³ Apesar disso, há pontos de contato entre a dramaturgia de Pessoa e a de Régio, passíveis de serem explorados futuramente, tais como a atmosfera onírica que perpassa ambas as versões de *Jacob e o anjo* e também o “poema espetacular em três atos” *El-Rei Sebastião*, cujo protagonista, por vezes, pressente sonhar acordado e, em dada altura, chega a proferir um questionamento similar ao das veladoras pessoanas: “[...] que somos nós próprios senão sonhos? Sonhos sonhando outros sonhos... sonhando o sonho da Verdade...” (Régio, 2005b: 81). É possível, ainda, contrastar essa fala com um verso atribuído ao heterônimo Ricardo Reis: “Somos contos contando contos, nada.” (OC RR: 169; RR: 131). No entanto, a roupagem quase sempre simbolista da temática onírica em *El-Rei Sebastião* e na primeira versão de *Jacob e o anjo*, bem como o acréscimo, na segunda versão desta, de elementos que diluem a propensão estática do par de diálogos publicados na *Presença*, que praticamente não compunham ação ou conflito exterior (ao contrário da versão definitiva, em que a progressão dramática se desenvolve de forma mais ou menos convencional), tudo isso, enfim, contribui para que se torne ociosa a abordagem do teatro de Régio com o de Pessoa no contexto deste capítulo. Isso porque os elementos que os aproximam (relativos, sobretudo, à herança simbolista) já foram amplamente debatidos ao longo do subcapítulo anterior e aqueles que os distanciam, muito mais numerosos, motivaram a opção de restringir a estas notas as reflexões suscitadas pela dramaturgia do autor de *Jacob e o anjo*. Pela mesma razão, deixou-se de lado a análise da intersecção entre sonho e realidade no drama *Benilde ou a virgem-mãe*, cujo molde naturalista, mesclado a componentes simbolistas, proporciona um diálogo mais fértil com *O pântano*, de Câmara (ou mesmo com *Dinis e Isabel*, de Patrício) do que com o drama estático pessoano. Por fim, o mascaramento das personagens, quer elas transitem em um ambiente burguês (*Três máscaras* e *Sou um homem moral*), quer elas se situem na esfera metateatral (*O meu caso*), remete antes ao teatro de Pirandello do que ao de Pessoa, especialmente na “farsa em um ato”.

Desenrolado no interior de uma residência burguesa no fim dos anos 1920,⁸⁴ o drama evidencia os elementos descritos no parágrafo anterior desde seus lances iniciais, quando já ocupam a cena o Dono da casa e o Amigo – dos quais se sabe apenas a idade: 30 e 25 anos, respectivamente – “*a conversar desde há muito tempo*” (FONSECA, 2010: 235), o primeiro fumando de maneira despreocupada e o segundo dando prosseguimento a um raciocínio iniciado antes de se levantar o pano, conforme reforça não apenas a rubrica que acompanha a fala de abertura, como também o sinal de reticências que a antecede:

O AMIGO (*continuando, com um sorriso de ironia*) – ... Supõe: dois íntimos amigos. E certo dia um descobre que o outro é um miserável vulgar. (*Seguiu-o com os olhos. Pequena pausa.*) Mas apesar de tudo continua a tratá-lo como até aí: a aparentar-lhe uma enorme amizade, uma confiança sem limites, enfim, uma harmonia... verdadeiramente... admirável. Eis a posição de guerra. Está à espera.

(*ibidem*)

Lida esta fala à luz do restante do drama, podem-se apreender alguns dos componentes essenciais do texto a partir dela, a começar pelos referentes à fábula, que pouco a pouco se oferecem ao leitor/espectador. “És um miserável. [...] Ouve!” (*ibidem*: 238), diz um pouco mais à frente o Amigo ao Dono da casa, momentos antes de lhe revelar haver descoberto o relacionamento amoroso, interdito por uma sociedade tipicamente burguesa, que o anfitrião vinha sustentando: “Minha madrasta é nova e meu pai um pobre velho”, ele prossegue, “Tu tinhas muitas condições: eras íntimo, insinuante, etc., etc. E ela é uma rapariga que pensa em viver. Não foi uma conquista difícil” (*ibidem*: 239-240).

Um fator adicional de complicação consiste no fato de o Amigo ser noivo da irmã do Dono da casa e de ter renunciado ao enlace futuro em função da descoberta referida acima. Não interessou a Branquinho da Fonseca, contudo, o desenvolvimento de um drama burguês centrado em um conflito doméstico. Embora, em primeiro lugar, as réplicas trocadas pelos dois “figurantes” de fato transpareçam atitudes divergentes – o Dono da casa defende ser mais apropriada a prevalência da mentira sobre a verdade, de modo a conservar intactas as aparências sociais, opinião contrária à do Amigo – e, em segundo lugar, o embate entre eles avança da esfera verbal para a física, resultando no assassinato do anfitrião pelo visitante, ainda assim não se satisfazem as exigências

⁸⁴ Veja-se o início da didascália de abertura: “*Sala de fumo. Decoração moderna. À esquerda, uma grande vidraça; ao fundo, um fogão na parede; à direita, uma porta. Mesas, mapas, livros, revistas*”. Quanto à referência temporal, o dramaturgo a inscreveu logo após a listagem das *dramatis personae*: “Atualidade numa capital da Europa” (FONSECA, 2010: 235).

hegelianas de um diálogo cuja progressão conduz à catástrofe. Isso porque, para além de esse drama dispensar a devida caracterização individual dos locutores – constata-se, por vezes, que as réplicas ditas por um poderiam ter sido atribuídas ao outro –,⁸⁵ o desenvolvimento do diálogo obedece não a uma lógica intersubjetiva, centrada na interação entre indivíduos distintos, mas sim intrassubjetiva, dirigida pela interlocução de um indivíduo consigo mesmo. Trata-se, claro está, de um deslocamento que não é estranho ao drama estático pessoano e a uma ampla gama de textos dramáticos vinculáveis à tradição do *theatrum mentis*, propensa ao confinamento da ação no interior das figuras em cena.

Em conformidade com o receituário maeterlinckiano, portanto, o motor do conflito dramático se situa antes no âmago dos falantes do que na situação que explicitamente se desenha aos olhos do leitor/espectador. Disso dão notícia certas insinuações de que, por debaixo das réplicas trocadas pelos protagonistas d’*A posição de guerra*, corre um “diálogo do segundo grau” (MAETERLINCK, 1902: 196) similar ao que o dramaturgo belga identificara nas últimas peças de Ibsen: “Tu também gostas de mentir?” (ibidem: 237), questiona o Amigo ao Dono da casa após ouvir deste que “Uma verdade faz mentira outra verdade” (ibidem), sugerindo-nos que, tal como procede um psicanalista diante de seu analisando, deve-se prestar atenção tanto ao dito quanto ao não-dito, impressão reforçada pela rubrica que antecede aquela interrogação: “*como quem veio seguindo outro pensamento*” (ibidem).

De todo modo, a fala de abertura do drama já sugerira ser bastante autorreferente a conversa entre os antagonistas. Por certo, as palavras que um endereça ao outro dizem respeito menos ao entrechoque de natureza familiar dissimulado pelas réplicas do que a uma estratégia civilizada para lidar com este. Em outras palavras, os falantes discorrem não propriamente sobre o conflito em si – discernível nas entrelinhas do diálogo –, mas sobre como subtrair-se a ele: “Eis a posição de guerra”, diz o Amigo não apenas ao Dono da casa como também ao leitor/espectador, que logo reconhece o título da peça teatral que tem diante de si. Essa dupla natureza do diálogo, endereçado tanto a um destinatário interno (os “figurantes” do drama) quanto externo (aqueles que leem o texto ou assistem a uma representação deste) e que, deste modo, desvela o embate entre as

⁸⁵ Tome-se o exemplo a seguir: “O AMIGO – Há guerras que se perdem antes das *escaramuças*... || O DONO DA CASA – Pois há. Guerras na lua... || O AMIGO – E rasteiras... || O DONO DA CASA – Sim: que a lua também é na terra, ou antes, a terra é na lua. E um morto ao cair pode quebrar um jarrão da China... || O AMIGO – Até pode quebrar a China...” (ibidem: 236; grifo do autor).

personagens ao mesmo tempo que desnuda a condição ficcional delas, essa dupla natureza do diálogo, enfim, torna a se fazer notar mais adiante:

O DONO DA CASA – Mas continuando... Estavas na posição de guerra...

O AMIGO (*emendando*) – Falava da posição de guerra...

O DONO DA CASA (*sorrindo*) – Sim! Queria dizer isso... Mas então a posição de guerra vai dar num elogio da hipocrisia...

O AMIGO – Talvez... Mas uma hipocrisia sincera. Uma máscara que tem escrito à frente: máscara.

(*ibidem*: 236-237)⁸⁶

Corrigido por seu interlocutor, o Dono da casa (ciente de que o discurso do outro diz respeito não a uma situação hipotética, mas à própria amizade deles, abalada pelo relacionamento que ele mantém com a madrasta de seu futuro cunhado) praticamente se denuncia como uma figura de ficção, protagonista de um texto intitulado *A posição de guerra*. Nesse sentido, tanto um quanto o outro se encontram na iminência de ultrapassar as fronteiras entre ficção e realidade, um pouco à maneira do que já haviam feito as veladoras d'*O marinheiro*, nos instantes em que elas parecem manifestar consciência de seu papel enquanto protagonistas de uma peça teatral. Essa impressão é salientada pelo carecimento de ação externa no drama de Branquinho da Fonseca (evidenciada apenas na luta corporal do arremate), visto que os protagonistas se restringem à postura estática exigida pela dita “posição de guerra”.

Durante a maior parte do tempo, portanto, a dupla permanece “à espera”, para retomar o termo presente na fala de abertura do texto, como que a *velar* o conflito que ameaça explodir entre eles: “A tal posição de guerra pode evitar-nos grandes tombos. Ou suavizá-los. Mas eu já estou convencido de que não consigo mantê-la mais do que durante um ato de cada peça” (*ibidem*: 241), sentencia o Amigo mais adiante, novamente sugerindo ao leitor/espectador suspeitar de sua própria condição ficcional. Este é, sem dúvida, um gesto familiar a Pessoa, cujas personagens, quer correspondam aos “fantoques [que] não só não agem” (TE: 276) de seus dramas estáticos, quer correspondam aos heterônimos aos quais delegou a autoria de inúmeros dos seus melhores poemas, com frequência se insinuam como portadoras de “Uma máscara que tem escrito à frente: máscara”.⁸⁷

⁸⁶ Sobre a noção de endereçamento, evocada acima, cf. Heulot e Naugrette, in SARRAZAC (2012b: 75-76).

⁸⁷ Note-se, porém, uma considerável diferença entre a “hipocrisia sincera” defendida por esta personagem de Branquinho da Fonseca e o “fingimento sincero” que Pessoa reclama para seus heterônimos. No primeiro caso, persiste uma estabilidade essencial no âmago do sujeito, passível de ser ocultada, mas não elidida pelo uso de uma máscara (e isso mesmo que se inscreva nesta a advertência do mascaramento). Assim sendo, trata-se ainda de uma perspectiva acomodável ao imaginário

Com respeito ao drama *A posição de guerra*, há um último aspecto a salientar e que nos permitirá prosseguir na direção de outro texto dramático veiculado na *Presença* por Branquinho da Fonseca: trata-se da sugestão de que a peça componha “um drama na primeira pessoa: um ‘monólogo a dois’, digamos” (Rebello, in FONSECA, 2010: 195). Já vimos que o conflito em torno do qual se estrutura aquela obra é de natureza íntima, e não exterior, subordinado antes à ordem do invisível do que à do visível (daí a aparência estática do drama, cuja dupla de protagonistas se ocupa do prolongado adiamento da ação externa, sem que consigam evitar, no entanto, o confronto físico no desenlace). A princípio, a hipótese de que o Dono da casa e o Amigo não passem de duas faces de uma mesma moeda se alimenta não apenas da escassa diferenciação estilística das falas de um e de outro, como também do espelhamento de alguns de seus gestos.⁸⁸ É um pouco mais à frente, contudo, que o problema do desdobramento do eu se introduz de forma mais explícita, na passagem imediatamente anterior à revelação, pelo visitante, de que está a par do envolvimento de sua madrasta com o anfitrião:

O AMIGO – Tenho sido... (*Fita a janela, que lhe está diante. O Dono da Casa volta-se e olha também. Pela janela que se abriu sem ruído, entra uma claridade que vai crescendo... Até que um Anjo poisa sobre o peitoril da janela, com as asas todas abertas para cima. A fisionomia do Anjo é a do Amigo. Silêncio. O Amigo ficou em pé onde estava. O Dono da Casa recuou contra a parede.*)

O AMIGO (*para o Anjo, mecanicamente*) – Que deseja?

[...]

O ANJO – Venho guardar-te.

O AMIGO (*erguendo o braço diante dos olhos*) – Deixa-me! Chego-me para mim!...

[...]

(*Calam-se... E o Anjo vai-se apagando como uma luz... A janela fecha-se. O Amigo cai num maple apertando a cabeça nos braços. Silêncio. De repente uma grande ventania bate nos vidros e passa. O Dono da Casa, que vinha a aproximar-se do Amigo, estaca olhando a janela. O Amigo ergue a cabeça e olha também.*)

O DONO DA CASA – Foi o vento.

(FONSECA, 2010: 238-239)

romântico, assentado na valorização da experiência individual e correspondente à crença de que o artista exprimiria na obra aspectos de sua própria subjetividade (de seu próprio “gênio”, por assim dizer). Tais pressupostos, fundamentais para a construção do que se convencionou chamar de “estética presencista”, de cariz neorromântico, foram liquidados pela obra poética de Fernando Pessoa, que mirava precisamente a dissolução da personalidade individual – o que em parte explica a ocorrência de eventuais atritos entre ele e seus dois primeiros críticos, Régio e Gaspar Simões, os quais reconheceram-lhe o “gênio”, mas, ao mesmo tempo, enfatizaram o que haveria de inautêntico em seus escritos, por refletirem o comportamento supostamente dissimulado de seu autor (postura divergente da de Casais Monteiro, que mais tarde procuraria equacionar esses dois polos, cunhando a expressão “insincero verídico”, relativa ao criador dos heterônimos e a sua obra, tanto a heterônima quanto a ortônima). Para maior aprofundamento desta questão, cf. GAGLIARDI (2019).

⁸⁸ Veja-se, por exemplo, a passagem a seguir: “O DONO DA CASA (*pondo-lhe a mão no ombro, em tom meio declamatório*) [...] O AMIGO (*ridicularizando-o, em tom mais declamatório, pondo-lhe também a mão no ombro*)” (FONSECA, 2010: 237).

A repentina intromissão de um elemento sobrenatural nesse drama em que predomina a roupagem realista (aliás reforçada pela fala do Dono da casa, que justifica o súbito abrir e fechar da janela como consequências da ventania) não surpreende em vista da identificação entre o Amigo e a figura celestial, já que ambos partilham a mesma fisionomia. Assim sendo, pode-se ler esta cena como resultado de um esforço empreendido pelo dramaturgo para facultar o acesso do leitor/espectador ao embate interno experimentado por aquela personagem, dividida entre abandonar ou não a “posição de guerra”, isto é, partir ou não para o declarado confronto com seu antagonista. Sob tal perspectiva, portanto, esta sequência corresponderia a uma projeção cênica da intimidade do sujeito em questão.

A aparição do Anjo como duplo do Amigo anuncia a natureza dual d’*A posição de guerra*, pois transforma de maneira decisiva os rumos do drama: antes inseguro com relação a qual atitude tomar perante o Dono da casa, é a partir desse episódio que ele assume um posicionamento menos reticente com relação a seu interlocutor.⁸⁹ Em outras palavras, a recusa em ouvir o que tinha a lhe dizer o seu anjo da guarda (como se este fosse uma figuração de seu superego, que, ao inibir seus instintos primitivos, lhe permitiria preservar uma conduta civilizada), é o que desvenda, para esta personagem, uma parcela obscura e até então reprimida de si mesma. Apenas sugerida nesta peça, que conserva alguma ambiguidade no que tange à explicitação do procedimento de bipartição do sujeito, esta temática comparece de forma mais evidente n’*Os dois*, texto publicado em dezembro de 1929 no n.º 23 da *Presença* e que, já a partir da listagem inicial dos “figurantes”, acusa que estes compõem duas metades de um mesmo espírito:

O POETA { ELE
O OUTRO

(FONSECA, 2010: 247)

Tem-se aqui, então, um texto que se ajusta ao princípio básico do gênero monodramático nos termos em que Evreinov o concebeu, caracterizado pela apreensão do mundo por intermédio da psique de um único ser, cujas falas surgem repartidas entre

⁸⁹ MESQUITA (2012: 58) chegou antes a conclusão similar: “[...] é preciso esclarecer que a aparição do anjo [...] tem fundamental importância [...] já que após o encontro com o desconhecido, o Amigo altera o seu perfil dramático: de um sujeito tímido e preocupado com a escolha das palavras, ele passa a ser mais direto em sua fala e desabafa o motivo do rancor que o perturba. [...] tal atitude é notada também em sua maneira de discursar em cena: agora ele é mais direto, não hesita e nem metaforiza como antes. Textualmente, nota-se que a sua fala passa a ser mais longa, mas, ao mesmo tempo, mais dinâmica, tendo em vista que já não há tantos sinais de pontuação e reticências cortando as suas réplicas – como era característico de seu discurso no início da peça”.

uma ou mais personagens, correspondentes a diferentes instâncias anímicas (princípio igualmente explicitado por Pessoa n’*Os estrangeiros* e, em menor grau, no *Diálogo de uma sombra*, conforme já se viu). Nesse outro texto de Branquinho da Fonseca, o destaque conferido ao âmbito da mente é ainda reforçado pelos traços imprecisos do par de figuras que ocupam a cena, descritas de forma vaga pela didascália inicial: “*Sentado à mesa, por trás do candeeiro, está alguém a escrever...*” (descrição relativa a Ele); “[...] *vê-se ao fundo do quarto um vulto que [...] fica amarfanhado, ao canto...*” (relacionada ao Outro) (ibidem).

Tal como *A posição de guerra*, *Os dois* circunscreve o conflito dramático ao interior do indivíduo, de quem uma das metades ali figuradas se encontra associada a uma ventania: “*Subitamente abre-se a janela, entrando uma baforada de vento que apaga o candeeiro*” (ibidem). Mas se no primeiro texto o dramaturgo colocava frente a frente “figurantes” que sob certos aspectos se discerniam um do outro – donde provinha o embate que conduziu ao assassinato, por estrangulamento, do Dono da casa pelo Amigo, desfecho que remete ao de *Nos bastidores da alma*, em que a “entidade racional” também é sufocada pela “emocional” –, no texto seguinte se observa não o desejo de cisão, mas sim de conjugação dos antagonistas, a princípio manifestado por apenas um deles: “Já estamos tão separados!...”, exclama o Outro para seu duplo, “Já não nos adormecemos um ao outro, como antigamente...” (ibidem: 249). Repelida por seu interlocutor, esta figura, embora admita não ser mais do que uma sombra daquele,⁹⁰ conclama-o ao restabelecimento de uma pretérita identidade unitária, visto que, por comporem duas partes de um mesmo ser, uma não pode prescindir da outra, sob pena de suceder um desastre: “Vim aqui falar-te para te acordar, para te avisar, duma coisa que pode ser grave para o teu futuro...” (ibidem).

Tanto quanto n’*A posição de guerra*, uma mulher se interpõe entre as personagens d’*Os dois*. O confronto antes motivado pelo envolvimento do Dono da casa com a madrasta do Amigo é provocado pela atração d’Ele por uma figura feminina referida apenas como “essa mulher” ou “ela”, com quem deseja se unir, deixando o Outro para trás. No entanto, é efetivamente terrível o destino de um homem que se decide a abandonar a própria sombra, conforme ilustra *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1813), clássico romance em que o protagonista abdica dela por força de um

⁹⁰ “Tu é que existes: Eu sou a sombra. Tu és luz e corpo... Eu sou a vossa continuação: sou a sombra” (ibidem: 250). Evidencia-se, portanto, uma clara afinidade entre esta peça e *O gebo e a sombra* de Raul Brandão, publicado em 1923 e levado ao palco do Teatro D. Maria II em 1927, antecedendo em cerca de dois anos a veiculação d’*Os dois* na *Presença*.

pacto diabólico e, em consequência disso, fica marcado como uma aberração aos olhos das outras pessoas, para as quais ele jamais deixaria a condição de pária enquanto estivesse desprovido de uma sombra.⁹¹

O desfecho do segundo drama publicado por Branquinho da Fonseca por pouco não repete o do primeiro, concluído com o homicídio de uma personagem pela outra. Logo a seguir ao instante em que Ele “*encosta-se à mesa, agarrando a faca de cortar papel [...], como um punhal*” (FONSECA, 2010: 252) a ser utilizado contra o Outro, a dupla é surpreendida por rumores vindos do exterior, os quais sugerem a morte por atropelamento da mulher. Em seguida ao óbito do ser que se colocava entre eles, os dois terminam por se agrupar em uma única figura: “*Abraçam-se, fundem-se os dois corpos. À janela fica só um vulto, a olhar para a rua*” (ibidem).

Dada a estrutura dual desse par de dramas, tanto no sentido de serem assentados sobre a bipartição de uma única personagem quanto no de se complementarem conceitualmente (em um deles, prevalece a cisão do eu; no outro, a sua conjugação), pode-se entendê-los como componentes de um díptico teatral, à maneira do que praticamente na mesma época imaginava Almada Negreiros com sua “tragédia da unidade”, de que fariam parte *Deseja-se mulher* e *S.O.S.*, semelhança já notada por JUNQUEIRA (2013: 154). Deve-se a esta mesma pesquisadora a seguinte observação, que nos encaminhará para o trecho final deste percurso pela dramaturgia de Branquinho da Fonseca à luz do drama estático pessoano:

Numa e noutra peça [*A posição de guerra* e *Os dois*], os fenômenos sobrenaturais – seja a repentina aparição de um anjo em cena, seja o abraço pelo qual duas personagens se transmudam em uma – implicam, para a sua realização cênica, o uso de recursos – um jogo de luzes, por exemplo – que decerto podem movimentar a cena, quebrando a monotonia dos diálogos. Trata-se, pois, de textos potencialmente teatrais, de uma teatralidade que não se contenta apenas com a tensão dialógica.

(ibidem: 155)

Em vista do que já se discutiu em outras passagens deste trabalho (especialmente ao longo do capítulo II, no qual se experimentou uma leitura conjunta do disperso e inconcluso teatro estático de Fernando Pessoa), podem-se ajustar as afirmações acima aos dramas estáticos deste autor. De fato, também o desfecho d’*O marinheiro*, envolvendo o cantar de um galo e o aumento súbito da luz – sinais do amanhecer –,

⁹¹ Cf. CHAMISSO, 2003. A exemplo do Fausto goethiano, porém, o protagonista deste romance também alcança um desfecho redentor. A experiência do pacto diabólico, comum a essas duas personagens, faz-se notar também n’*A posição de guerra*, na altura em que o Amigo afugenta o Anjo: “Vendi a alma...”, diz o primeiro ao segundo, que replica: “A tua alma é só de Deus!” (FONSECA, 2010: 239).

implica o emprego de recursos cênicos ao ser transposto para o palco (o mesmo vale para o possível arremate d'*A morte do príncipe*, cuja presumível didascália de encerramento preceitua que o aroma de rosas brancas tome conta do ambiente, sugerindo-se, assim, a concretização cênica do que até ali parecia ser apenas fruto de um desvario do protagonista, que afirmava corresponder a uma roseira). Além do mais, especificamente com respeito à manifestação de elementos sobrenaturais, pode-se recordar o caso d'*A casa dos mortos*, drama do qual a rubrica de abertura alude à atmosfera pavorosa que envolve a cena, dominada por componentes que devem insinuar a presença de seres invisíveis em meio aos falantes, tais como os sons relativos aos “*terríveis passos que ressoam de outros quartos*” (TE: 189).

Apesar disso, convém enfatizar que os dramas arquitetados por Pessoa não se limitam a recorrer (ou a permitir que potenciais encenadores o façam) ao emprego de recursos que movimentem a cena com o fim de quebrar a monotonia dos diálogos. Diferentemente do que observa Renata Soares Junqueira acerca dos textos dramáticos de Branquinho da Fonseca, o drama estático pessoano explora de forma exaustiva a tensão entre imobilidade externa (relativa ao que se manifesta perante os olhos do leitor/espectador) e movimentação interna (referente ao arranjo íntimo das personagens). Para que esse processo seja eficaz, nem sempre o dramaturgo se obriga a abrir espaço para fenômenos insólitos ou mesmo sobrenaturais, inexistentes em peças como *Inércia* e *Intervenção cirúrgica*. Assim sendo, o teatro estático concebido por ele corresponde, em essência, a uma modalidade que se alimenta do contraste entre a letargia física quase que completa e a acentuada agitação interior das figuras em cena, contraste ao qual eventualmente se somam certos elementos de suspense, tais como aqueles que se introduzem n'*O marinheiro* e que mantêm este “drama estático em um quadro” refratário à aparente modorra ali predominante, realçada pelo tom monocórdico do texto. Trata-se, por certo, de uma espécie de teatro que de modo algum é alheio à dimensão da cena, conforme procurará sustentar o derradeiro capítulo deste trabalho.

Há, enfim, outros dramas de Branquinho da Fonseca em que o dispositivo cênico se apresenta de forma ainda mais evidente do que nos que compõem o díptico até aqui comentado. É o caso da “parábola em nove episódios” *A grande estrela* (1939), cuja nota introdutória, anterior ao texto didascálico, estende para o âmbito espacial a bipartição que n'*A posição de guerra* e n'*Os dois* se limitava às personagens.⁹² O

⁹² “O palco está dividido ao meio e os quadros decorrem ora num lado ora no outro, sucessivamente. Portanto, uma das metades estará com as luzes apagadas enquanto na outra aconteça qualquer

cuidado com a visualização da cena igualmente norteia o paratexto preliminar do “apontamento para uma peça” *Quatro vidas* (1935): “As personagens são representadas por longos pedaços de gaze, flutuando, pendurados por cordões invisíveis. Em cada um, um alto-falante disfarçado, ligado a um microfone” (FONSECA, 2010: 295). Identificados como 1.^a, 2.^a e 3.^a sombra, os “figurantes” desse drama exibem uma evanescência que remete ao drama estático pessoano (sobretudo *O marinheiro*, dada a tripartição dos dialogantes), cuja figuração esfumada das personagens, destituídas de delineamento individual, reforça a impressão de que estas conformem vozes desprendidas de um corpo definido. Mas se no “drama estático em um quadro” de Pessoa a fusão do trio de veladoras em uma única consciência permanecia apenas latente, refletindo a aura dúbia que caracteriza os demais dramas da mesma natureza concebidos pelo autor, tal possibilidade, nesse “apontamento para uma peça” de Branquinho, é explicitada em seu desenlace: “[...] *as três sombras fundem-se numa só que no mesmo instante se transforma no Homem Necessário*” (ibidem: 298).

Percebe-se que a temática do desdobramento individual (correspondente, por vezes, à bipartição de um único ser) domina o teatro de Branquinho da Fonseca, cujos “figurantes” oscilam entre o uno e o múltiplo.⁹³ Embora esta questão também fundamente *Curva do céu* (1930), último dos dramas do autor a ser comentado nesta seção, as afinidades de tal texto com o drama estático pessoano extrapolam esse tópico, permitindo que se estabeleça um produtivo diálogo desta peça com a dramaturgia de Pessoa – mais especificamente, com *O marinheiro*, único texto dramático veiculado pelo escritor veterano na altura em que o mais jovem publicou o seu “poema em um ato” no primeiro número da revista *Sinal*, fundada por ele e Adolfo Rocha em seguida ao rompimento de ambos com a *Presença*.

Não se conhecem, atualmente, documentos que atestem a leitura, por Pessoa, desse efêmero periódico, que não passou do volume inaugural. Ainda assim, pode-se especular que, na hipótese de a revista ter de fato chegado a suas mãos, o escritor

episódio. Na frente dos cenários está uma gaze cinzenta, bem esticada, que dá aos espectadores a impressão de que existe uma parede entre eles e o local das cenas” (FONSECA, 2010: 255).

⁹³ De resto, trata-se de um tema transversal aos escritos ficcionais do autor. Ainda embrionário em um par de contos do volume *Zonas* (“A gêmea” e “O passageiro de 2.^a classe”), é na narrativa longa *O barão* (1942), comumente referida como a obra-prima de Branquinho da Fonseca, que este aborda o problema de forma mais sistemática (e isso sem abrir mão de ambiguidade, o que possivelmente poderia ter provocado satisfação em Pessoa, que, segundo já vimos, agradeceu de modo algo protocolar ao recebimento do livro em que constavam as outras duas narrativas). Nela, pode-se entender o fidalgo mencionado no título como um duplo do narrador, um inspetor escolar. A esse propósito, cf. STERNBERG (1997). Quanto à edição consultada desta narrativa, cf. FONSECA (1969).

possivelmente não lhe terá dado muita atenção, por associá-la à figura do jovem escritor que, naquele mesmo ano de 1930, já lhe havia antes ofertado o seu livro *Rampa* e se ofendido com a carta-resposta que dali a dias recebera, em cujas entrelinhas se podiam captar, para além das palavras de incentivo direcionadas ao poeta, certas reservas aos poemas ali estampados.⁹⁴ Caso se admitisse, no entanto, a possibilidade de Pessoa haver percorrido as páginas da revista com algum interesse e nela lido a peça *Curva do céu*, dificilmente lhe teriam passado despercebidas as flagrantes afinidades entre este “poema em um ato” e o “drama estático em um quadro” veiculado em *Orpheu* quinze anos antes, a começar pelas rubricas iniciais de um e de outro:

(Um quarto de paredes brancas: uma porta; uma janela onde se vê o mar. Ao meio do quarto, a cama com o Filho doente. A Mãe está ajoelhada ao pé do leito, com a cabeça sobre os joelhos do Filho. || É ao entardecer. O sol oblíquo. No silêncio, ouve-se apenas um vago rumor do mar.)

(FONSECA, 2010: 275; sublinhados meus)

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. [...] À direita [...] há uma única janela [...] dando para onde só se vê [...] um pequeno espaço de mar. || Do lado da janela velam três donzelas. [...] || É noite e há como que um resto vago de luar.

(TE: 31; TDE: 51; sublinhados meus)

Não bastassem as similaridades relativas ao espaço em que se situam as personagens (um quarto) e à arquitetura deste (exibe-se uma janela através da qual se enxerga o mar), bem como às formas escolhidas para delimitar cronologicamente os eventos cênicos (“É ao entardecer”; “É noite”) e para se referir à presença de elementos da natureza (“um vago rumor do mar”; “um resto vago de luar”), salta-nos à vista o paralelismo da situação de vigília que ambos os textos encenam: n’*O marinheiro*, trata-se do velório de uma donzela de branco, diante de cujo caixão se postam outras três; em *Curva do céu*, por sua vez, uma mãe se posiciona de joelhos à beira do leito em que agoniza o seu filho.

⁹⁴ Veja-se o seguinte trecho da primeira carta remetida por Pessoa a Adolfo Rocha, em 6 de junho de 1930: “Muito agradeço o exemplar do seu livro [...] Li-o e gostei dele. A sua sensibilidade é de tipo igual à do José Régio – é confundida, em si mesma, com a inteligência. [...] Há que separar mais os dois elementos [...] ou que confundi-los ainda mais. [...] Não creio impossível que qualquer, ou ambos, desses processos sejam por si atingidos num futuro próximo [...]” (CORR II: 207). Pode-se ler, nessa mesma edição, a resposta azeda de Adolfo Rocha a essa carta (cf. *ibidem*: 411-412), para a qual Pessoa chegou a redigir uma réplica, um pouco mais extensa do que a primeira (cf. *ibidem*: 208-210). É provável, no entanto, que ele não a tenha enviado, a julgar pelo que mencionou a João Gaspar Simões acerca do episódio: “A carta não tinha, realmente, resposta necessária; achei pois melhor não responder. Que diabo responderia? [...] Desisti. [...]” (cf. *ibidem*: 213).

Bem vistas as coisas, é preciso reconhecer que a situação proposta nesse “poema em um ato” remete menos à daquele “drama estático em um quadro” do que à d’*A morte do príncipe*, drama estático inconcluso e jamais publicado por Pessoa, que se dedicou à sua escrita em 1914-1915, retomando-a apenas em 1932, dois anos após a publicação do texto de Branquinho da Fonseca. Por ser aquele um texto inédito à altura em que o dramaturgo recém-egresso da *Presença* deu a conhecer sua nova peça, chama a atenção a forma como este elabora o diálogo entre a Mãe e o Filho em *Curva do céu*, análoga à condução dialógica de certos fragmentos da peça inacabada que já haviam sido compostos anos antes pelo escritor mais velho:

FILHO (*com voz débil*) – Mãe... [...] Ó mãe, porque estás a chorar?...

MÃE – Não... (*Levantando a cabeça.*) Não estou a chorar.

FILHO – Estavas...

MÃE – Não. Não vês?... Porque havia de estar a chorar, se estás melhor? Mas não deves falar... O médico disse que fazia muito mal...

FILHO – Mas foi quando eu estava pior. [...] O médico até não tem cá vindo, já... Sabes, mãe?... daqui a pouco estou bom e vou passear contigo... queres?... [...] quando tiver mais força, vamos ao jardim do lago [...] Sentamo-nos num banco lá ao fundo, à sombra, a ver tudo... Sim?...

MÃE – Sim...

FILHO – Já estou aqui há tanto, tanto tempo!... [...] Tenho tanta vontade de me levantar! [...] posso ir passear no barco... Ó mãe, o barco esteve sempre bem guardado? está bom?...

MÃE – Sim, meu filho, está... Está bom... descansa.

[...]

FILHO (*abstrato*) – Precisa de ser pintado... [...] Não te esqueças, mãe...

MÃE – Não esqueço...

(FONSECA, 2010: 275-276; sublinhados meus)

Em que pese o fato de as interpolações suprimirem longos excertos do discurso do menino, a passagem acima evidencia a presença de “ilhotas de diálogos” (Novarina, *apud* SARRAZAC, 2012a: 260; *idem*, 2017: 212) entre ele e sua mãe, as quais, a exemplo do que ocorre no incompleto drama pessoano, não bastam para encobrir a aparência de um monólogo. Por certo, tanto lá como cá se põe em cena um protagonista cujas falas preenchem a maior parte do texto (num caso o Filho e no outro o Príncipe) e que é acompanhado por uma personagem secundária (respectivamente, a Mãe e o servo identificado como “X”), de quem as intervenções, quase sempre sumárias, pouco acrescentam às da figura principal. Logo, trata-se de tipos que, a exemplo do Duque n’*O fim*, de António Patrício, constituem apenas um pretexto para que o outro (nesse último caso, a Rainha) não monologue de forma inequívoca.

Assim como *Dinis e Isabel*, outro drama de Patrício comentado no subcapítulo anterior (e cujo quinto ato também exhibe, coincidentemente, a situação de um velório), a peça *Curva do céu*, em que ainda se podem “detectar certos vestígios do simbolismo” (REBELLO, 1979: 57), apresenta elementos que facultam sua leitura à luz das linhagens dramáticas abordadas no capítulo precedente, as quais não apenas exibiam traços familiares àquela corrente estética finissecular como também expunham outros que a transcendiam. Nesse sentido, pode-se aproximar o “poema em um ato” de Branquinho da Fonseca tanto da tradição do *theatrum mentis* quanto das chamadas “peças de sonho”. Isso porque, em primeiro lugar, esse texto, que é em sua maior parte preenchido pelas divagações do Filho, se aproxima dos princípios da dramaturgia subjetiva preconizada por Strindberg, segundo a qual os eventos cênicos corresponderiam à apreensão do mundo pela psique de um único indivíduo (sob tal perspectiva, tanto a Mãe quanto os demais “figurantes” equivaleriam a entidades projetadas pela imaginação do menino). E, em segundo lugar, porque, dado o papel que nele desempenha o sonho – fulcral para a concepção de mundo pessoana –, o texto igualmente pode ser concebido como uma tentativa de externar as visões oníricas do protagonista à beira da morte, em conformidade com o que se processa em peças como *A ascensão de Joaquina*, de Hauptmann, na qual progressivamente se sobrepõem ao plano da realidade cotidiana (em que se acompanham os instantes finais de vida da menina doente em um albergue) certos elementos fantásticos, que nos transportam para o âmbito imaginativo (fruto do delírio febril da garota, responsável por projetá-la para além de suas precárias condições sanitárias e sociais).⁹⁵

Conforme se depreende do que acima se expôs, o destaque conferido ao sonho constitui importante elo entre *Curva do céu* e a poética pessoana. Tal como ocorre em inúmeros escritos de Pessoa, é a experiência onírica o que impulsiona o Filho para além do real imediato. Efetivamente, intuindo que o fim de sua vida está próximo (ao mencionar o fato de o médico ter deixado de visitá-lo, o menino parece não apenas buscar convencer a si próprio de que essa ausência sinaliza alguma melhora de sua saúde como também – e, talvez, sobretudo – busca proporcionar algum conforto à Mãe, esta sim indubitavelmente desenganada com respeito a qualquer possibilidade de

⁹⁵ O estudioso Osório Mateus também promove a aproximação da peça de Branquinho da Fonseca com a de Hauptmann. Outros textos de temática aproximada aludidos por ele são o conto “O suave milagre”, de Eça de Queirós e o drama *Amal e a carta do rei*, de Rabindranath Tagore, que circulou no Portugal do início do século XX na tradução francesa de André Gide (a analogia com esse último texto também foi feita por REBELLO, 1979: 57). Uma matriz comum a todos esses textos (incluindo *Curva do céu*) pode ser identificada no poema “O rei dos Álamos” [*Der Erlkönig*], de Goethe (cf. FERREIRA, 2000: 78-80).

melhora no quadro clínico de seu rebento), intuindo, enfim, que o fim de sua vida está próximo, o garoto se permite viajar por meio da imaginação, sonhando com o dia em que se levantará da cama e se lançará ao mar em seu barco:⁹⁶

FILHO (*depois duma pausa*) –Ó mãe! eu sou capaz de ir muito longe, mesmo num barquito como aquele... [...] Toda a vida, assim, de terra em terra!... andar muito tempo no mar, só a ver céu e mar!... e depois chegar a uma terra nova, com gente diferente, alegre... Nas ilhas lá para o sul, quentes, com grandes florestas e rios... Comem frutas e deitam-se à sombra porque de dia há muito calor. [...] Lá não há doenças, mãe, nem nada mau... [...] Depois venho visitar-te, muitas vezes... [...] Não te hão-de faltar notícias. Se eu pudesse estar ao pé de ti e estar também longe, é que era bom... *Queria ser mil pessoas para estar em muitas partes ao mesmo tempo...*

(FONSECA, 2010: 277-278; grifo meu)

O leitor familiarizado com a obra de Pessoa certamente reconhecerá, na sentença destacada acima, um eco da máxima “sentir tudo de todas as maneiras”, recorrente nos versos que ele atribuiu a Álvaro de Campos. Ainda que o adágio não fizesse parte dos textos ortônimos e heterônimos publicados de modo esparso até a edição de *Curva do céu* na revista *Sinal*, o princípio subjacente a ele é facilmente dedutível da colossal “Ode marítima”, veiculada no segundo número de *Orpheu*. Nela, o eu lírico em tal medida experimenta a intersecção entre sonho e realidade que, a partir de certa altura, chega a se perceber fundido com os seres sonhados, em decorrência da sobreposição do mundo imaginário e do empírico. O cruzamento entre essas duas instâncias tampouco é estranho à obra de Branquinho da Fonseca, a propósito de cujos contos “disse Vitorino Nemésio que, neles, ‘o sonho é sonhado no vivido’; e das suas peças poderia dizer-se que a vida é vivida no sonhado” (REBELLO, 1994: 198), formulação perfeitamente aplicável ao “poema em um ato” de 1930.

Assumindo para si o papel de sonhador e visionário, o Filho se assemelha às figuras que habitam o drama estático pessoano, tais como o Príncipe, Salomé e, evidentemente, o trio de veladoras (além, é claro, do marujo naufrago que ganha vida a partir do relato da segunda delas, personagem que também encontrou na experiência onírica um instrumento por meio do qual fugir às privações da realidade circundante). Assim, se o garoto à beira da morte em *Curva do céu* vislumbra no sonho uma forma de se subtrair à doença que terminará por vitimá-lo, imaginando o dia em que viajará para as “ilhas lá para o sul”, onde as pessoas “Comem frutas e deitam-se à sombra porque de

⁹⁶ O menino igualmente menciona o desejo de ser aeronauta, mas mesmo este anseio remete ao horizonte marítimo: “E também queria ser aviador, dos que descem ao mar... Eu gosto mais do mar...”. (FONSECA, 2010: 278).

dia há muito calor”, por mais de uma vez as donzelas que velam o cadáver de uma quarta n’*O marinheiro* aludem a vivências similares: “[...] onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras...”, recorda a Primeira (TE: 35; TDE: 57); por sua vez, diz a Terceira: “Eu vivi entre as sombras dos ramos [...] Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquilas dos meus dedos...” (TE: 36; TDE: 58). Da mesma forma, a Segunda, ao narrar o caso da personagem referida no título da peça, menciona que o outrora navegante, enquanto dia e noite esteve às voltas com a construção de sua “pátria de sonho”, se deitava, quando ainda havia sol, “à sombra curta das grandes palmeiras [...] no chão areento e quente” (TE: 39; TDE: 61).

Separados por um intervalo de quinze anos, o “drama estático em um quadro” de Pessoa e o “poema em um ato” de Branquinho ainda apresentam coincidências com relação ao desenlace dos textos. O arremate de ambos, em que até então predominara a atmosfera de sonho, abre espaço para que se pressuponha a prevalência do real cotidiano sobre o onírico: n’*O marinheiro*, por um lado, o amanhecer, tantas vezes anunciado pelas veladoras, é antecedido pelo canto de um galo, ao qual se segue o súbito aumento da luz, ouvindo-se ainda, não muito longe dali, o ranger de um carro, derradeiro indício de que chegara ao fim o sonho que animava as três donzelas, estacadas em silêncio desde o repentino despontar da alvorada; em *Curva do céu*, por outro lado, é não o advento do dia, mas o da noite, o que marca a dispersão da matéria onírica, conforme indica a rubrica de encerramento do texto:

(Lentamente [o Filho] vai caindo para trás inanimado. O Pai curva-se atrás da cama e desaparece, enquanto os Três Reis Magos ressurgem, mas transformados em Três Velhas que rezam em voz alta uma estranha cantilena. A névoa que enchia o quarto diluiu-se agora. Ouve-se um murmúrio, ao longe, quase um cântico religioso... Até que as Velhas acabam a oração. Uma delas puxa o lençol e estende-o por cima do morto. Depois vai buscar duas velas que põe ao lado da cama, acesas. Em seguida, dando a volta ao leito, vão todas até junto da Mãe, que continua imóvel como se nada se tivesse passado. Erguem-na e levam-na para fora. Ao abrirem a porta, entra e vai crescendo com força o coro religioso dos pescadores, imenso, como um clamor de dor e de revolta. || E entra no quarto um vento fraco, que apaga as velas. Noite.)

(FONSECA, 2010: 280-281)

Com o fenecimento do garoto, igualmente se extinguem as presumíveis visões deste (e daí a postura inanimada da Mãe no arremate, “como se nada se tivesse passado”), cuja intensificação fora acompanhada pelo leitor/espectador momentos antes, quando o Filho, depois de se expressar “*com mais esforço e numa voz apagada*”

(ibidem: 279),⁹⁷ fecha os olhos e parece projetar sobre a cena suas miragens interiores: “A porta abre-se; o quarto enche-se duma névoa branca, que esfuma tudo num sonho” (ibidem). A partir de então, assiste-se à entrada da tríade de monarcas que, segundo a tradição bíblica, visitara Jesus Cristo na noite de seu nascimento, figuras que pouco depois “se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam” (STRINDBERG, 1964: 137), à maneira do que anos antes preceituara o dramaturgo sueco no apontamento que precedia uma de suas peças: “*Os Reis curvam-se em reverência, ajoelham e desaparecem atrás da cama. Mas levanta-se, no mesmo sítio, um homem de meia-idade, com uma fisionomia bondosa e feliz. É o Pai*” (FONSECA, 2010: 280).⁹⁸ Verifica-se, ainda, operação análoga a essa no que concerne às entidades que tomam o lugar dos reis magos: as três velhas (correspondentes às três moiras ou parcas da mitologia greco-romana?)⁹⁹ aparentemente equivalem às parentes idosas do Filho, transfiguradas pela consciência em desagregação do garoto moribundo: “Ó pai... gosto dos reis, porque posso também ser... Mas não gosto das tias, das velhas... que dão conselhos e vêm cá todos os dias [...]” (FONSECA, 2010: 280).

A familiaridade do desfecho d’*O marinheiro* com o de *Curva do céu* se sustenta, por fim, na audição de sons provenientes de fora do quarto em que se haviam desenrolado os eventos cênicos: no primeiro caso, “*Não muito longe [...] um vago carro geme e chia*” (TE: 47; TDE: 73); no segundo, por sua vez, “*Ouve-se um murmúrio, ao longe, quase um cântico religioso*”, murmúrio que, evidenciando o que apenas se sugere no texto pessoano (com o amanhecer, terá alguém entrado no quarto em que meditavam as três veladoras?), ressoa com toda potência ao se abrir a porta: “[...] *vai crescendo com força o coro religioso dos pescadores, imenso, como um clamor de dor e de revolta*”. Uma última afinidade entre o arremate dos textos diz respeito, ainda, à intrusão da personagem sublime de matriz maeterlinckiana. Insinuada na forma da

⁹⁷ Sublinhe-se que a expressão “numa voz apagada” ecoa a didascália que acompanha a última fala da Terceira veladora, já no desfecho d’*O marinheiro*: “(numa voz muito lenta e apagada)” (TE: 47; TDE: 73).

⁹⁸ Cinco anos mais tarde, o dramaturgo voltaria a lançar mão do mesmo procedimento no seu “apontamento para uma peça” *Quatro vidas*, em cujo desfecho as três sombras se unificam no Homem Necessário, entidade que, pouco depois, torna a se repartir no trio. Sintetiza-se, desse modo, um expediente comum a todo o teatro de Branquinho da Fonseca: “[...] a problemática do duplo – do desdobramento do que é *uno* e da unificação do que é *vário* [...]” (JUNQUEIRA, 2013: 160; grifo da autora).

⁹⁹ Tal analogia já foi igualmente proposta com relação ao trio de veladoras d’*O marinheiro*: “[...] Daí também elas constituírem uma espécie de *reminiscência* da figura igualmente tríplice das Moiras, as *três irmãs* mitológicas responsáveis por *fiar* o destino divino e humano, nos atos de gestar, tecer e cortar o fio da vida. É difícil pensar que tenha sido uma mera coincidência a essência de funções e a atmosfera lúgubre que Pessoa empresta às veladoras, sem ao menos remetermo-nos às Parcas, como seriam depois chamadas as Moiras, filhas de Anánke, pelos romanos” (BECHARA, 2018: 152; grifos do autor).

“quinta pessoa” que ronda o trio de donzelas do “drama estático em um quadro”, essa entidade metafísica, delineada pelo dramaturgo belga como possível símbolo da Morte, faz-se notar também no “poema em um ato” – e isso em termos bastante convencionais, similares àqueles já observados em muitos outros dramas aos quais se aludiu diversas vezes neste capítulo: “*E entra no quarto um vento fraco, que apaga as velas*”.

Se os dramas de Pessoa e Branquinho também se aproximam em vista da expressividade poética de ambos os textos, pontuados por pausas, reticências e forte carga imagética – ingredientes que enfatizam o deslocamento da ação do âmbito externo para o íntimo das personagens (trata-se, pois, de obras que privilegiam o estatismo) –, igualmente não se pode ignorar um elemento que os distingue: trata-se do apelo visual de *Curva do céu*, cujo desenlace introduz toda uma série de componentes cênicos que conferem dinamismo à cena e se somam às falas do menino moribundo, mostrando-se, sob esse ponto de vista, menos dependente do verbo do que *O marinheiro*. O reconhecimento dessa importante distinção, no entanto – aliás, similar à já anteriormente indicada entre a dramaturgia de Pessoa e a de Almada Negreiros –, não enfraquece a aproximação aqui proposta entre as práticas dramatúrgicas dos dois autores, ambos empenhados no arranjo de um modelo teatral alternativo àquele vigente nos palcos portugueses durante o início do século XX. Aliás, em vista das flagrantes similaridades entre o “drama estático em um quadro” de um e o “poema em um ato” do outro – sugerindo-se, assim, um diálogo consciente do segundo para com o primeiro – e em vista, também, do amplo espectro de tentativas de renovação cênica em Portugal descritas ao longo deste capítulo, resulta menos estimulante enfatizar as evidentes diferenças entre o drama estático pessoano (aparentemente concebido pelo autor mais para o livro do que para o palco predominante no Portugal de seu tempo) e os “apontamentos à margem dum teatro a fazer” de Branquinho da Fonseca (nos quais a dimensão do espetáculo se soma à da leitura) do que reclamar para o Pessoa dramaturgo um papel alternativo ao que lhe foi frequentemente reservado pela maior parte de seus críticos, que, dado o verniz finissecular de seus dramas estáticos, enxergaram-nos como anacrônicos em relação ao teatro português novecentista.

V. Teatral por subtração: o drama estático e a dimensão da cena

Fundamentalmente, não me importo: se o verdadeiro teatro vive de ser representado, também por ser verdadeiro pode esperar sem perigo.

Jorge de Sena
(*apud* VASQUES, 2015: 91)

1. Claude Régy, encenador de *Ode marítima*

Por volta de 1914-1915, Fernando Pessoa qualifica o teatro estático como “absolutamente irreal e falso”, uma vez que, por pretender “apresentar inércias, isto é, [...] revelar as almas” e também por trazer para o primeiro plano “tudo quanto, no bom teatro dinâmico, nunca pode aparecer no diálogo”, as peças desse gênero dificilmente poderiam ser transpostas para o palco, pois essa modalidade teatral “usa o movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível” (TE: 277). Na altura em que redige tais comentários, Pessoa já não parece de todo satisfeito com a réplica exposta em hipotético apontamento anterior, a ser endereçada a quem lhe dissesse que “isto não é teatro” (ibidem: 276): “Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico” (ibidem: 276). Deste modo, propõe-se a contornar o impasse por meio da sujeição do teatro à literatura: “Chama-se drama [var. “teatro”] à forma totalmente sintética da arte literária. Porque essa forma é totalmente sintética suprime todos os elementos acessórios” (ibidem). Com isso, estaria conservada a legitimidade desse teatro de feições anímicas, cuja essência se baseia no que “seria mais normal que a literatura lírica desse” (ibidem: 277), justificando-se, assim, o fato de as figuras que o povoam “não agirem umas sobre as outras” (ibidem: 276), pois os dramas dessa espécie se orientam menos para o exterior do que para o íntimo das personagens – e isso “no caso de serem personagens”, complementa o escritor na mesma nota, “[...] visto que não é de crer que existam” (ibidem).

Pouco menos de um século mais tarde, Claude Régy demonstraria que o tipo de teatro com o qual sonhava Pessoa – bem como Gordon Craig, contemporâneo seu (embora cerca de quinze anos mais velho), e, antes deste, também Maeterlinck, Mallarmé e, em outro registro, Jarry – esteve à frente das práticas cênicas

predominantes até então. De fato, no espetáculo *Ode marítima* (2009), montagem do poema homônimo concebida pelo encenador francês para o Festival de Avignon, o ator Jean-Quentin Châtelain permanecia praticamente imóvel durante as quase duas horas de representação e assim entoava os 904 versos que compõem o texto, pronunciando as palavras de forma vaga e arrastada (“*numa voz muito lenta e apagada*”, conforme a penúltima rubrica d’*O marinheiro*; TE: 47; TDE: 73), o que evidenciava a aposta da encenação em fisgar o público com base, sobretudo, no fluxo rítmico e imagético que provinha da obra escrita. Um teatro estático e de vocação extática, portanto, em conformidade com as linhas de força da modalidade proposta por Pessoa.

Um dos mais formidáveis poemas do autor, a “Ode marítima” se assenta sobre a indistinção entre o que se experimenta na pele e o que se vive na imaginação, qualidade que não passou despercebida a Régy, segundo ele mesmo esclareceu em entrevista concedida anteriormente à estreia do espetáculo: “[...] Pessoa não faz diferença entre interior e exterior. Isso me convém, porque eu sempre busquei trabalhar a experiência de não opor os contrários” (RÉGY, 2009-2010: [6]). As implicações de tal pressuposto para o trabalho do ator, responsável por corporificar a “experiência limite” vivida pelo eu lírico, são elucidadas pelo encenador na mesma entrevista, ao ser questionado de que modo sua montagem iria “*se apropriar da ideia, muito forte, de movimento que está presente no poema*”, tal como o “*movimento do mar, dos barcos, do volante*” (Gaillet, in *ibidem*: [7]):

Não há do que se apropriar. O que eu tento dizer a Jean-Quentin é justamente para não sobrecarregar o texto, e sim para se deixar atravessar por ele [...] É, então, o texto que trabalha. [...] O ator deve ser atravessado pelo fluxo da escrita, e a escrita propulsiona imagens. Henri Meschonnic falava de uma teatralidade inerente à linguagem. Se existe uma teatralidade inerente à linguagem, isso significa que a linguagem está equipada para transmitir sensações e fazer ver imagens. [...] É preciso [...] Não interpretar exageradamente o texto, deixá-lo viver, mas também acompanhá-lo, ou seja, fazer ouvir o máximo de eficácia da linguagem [...] Nós devemos conseguir recuperar a sensação daquele que escrevia no momento em que escrevia. Isso, para mim, é a representação: o equivalente a uma criação nascendo. [...] A teatralidade, com muita frequência – sempre, talvez –, mata o texto. Colide com a escrita.

(*ibidem*)

O excerto acima sintetiza aspectos fundamentais do *modus operandi* de Claude Régy, cujo método de trabalho, ao longo de toda a segunda metade do século XX e princípio do XXI, sistematicamente prestou atenção às “leis lentas, discretas e silenciosas” (MAETERLINCK, 1902: 191) a que o autor de “O trágico cotidiano” aludira no fim do XIX, as quais se podem apreender e escutar apenas “à meia-luz e no

recolhimento das horas tranquilas da vida” (ibidem). Para tanto, o encenador não recorria ao artifício da “personagem sublime”, por meio do qual o dramaturgo belga assinalara, em seus primeiros dramas, a intrusão de “potências desconhecidas” (ibidem: 192) em torno das figuras em cena, à maneira de um químico que, ao “deixar cair algumas gotas misteriosas em um frasco que não aparenta conter mais do que água pura” (ibidem), evidencia a presença de outras substâncias no recipiente, denunciadas pela súbita efervescência destas, “revelando-nos o que havia em suspenso nesse vaso, no qual nossos olhos incompletos nada haviam percebido” (ibidem). Ainda assim, as montagens engendradas pelo teatrólogo francês atualizavam a sugestão maeterlinckiana de que as palavras ditas por alguém quase sempre contam muito pouco, especialmente ao serem contrastadas com a presença ou a “atitude da alma” desse ser (ibidem: 195). Daí suas encenações se recusarem à “simples descrição, a representação do que se acredita ser a realidade objetiva – a imitação do pretendido real” (RÉGY, 2007: 165), intuito que não lhe parecia fazer justiça à “proliferação secreta e invisível do que nos rodeia e do que está em nós mesmos” (ibidem).

A perspectiva assumida por Régy, interessado em transmitir a “imaterialidade da escrita” (ibidem: 187), apresenta diversas consequências para os espetáculos concebidos por ele, que embora não se prestassem propriamente a representar (isto é, retratar, simbolizar, simular) as “potências desconhecidas” que atuam dentro e fora do indivíduo, tampouco ignoravam a necessidade de lidar com elas no âmbito da encenação. Trata-se, em síntese, de uma operação que visa não à figuração de determinados efeitos (tais como, por exemplo, a sugestão, pelo dramaturgo belga, da presença da morte nas reiteradas menções que suas personagens fazem ao frio), mas sim ao desígnio de tornar perceptível inclusive aquilo a que não se pode ter acesso direto, atitude correspondente ao propósito de fazer brotar sobre a cena a “gigantesca massa de inconsciente” que um escritor irradia em seus textos.¹ Entendem-se, deste modo, as seguintes ponderações que Arnaud Rykner direcionou ao próprio encenador, ao lado de quem trabalhou como assistente na segunda metade dos anos 1990: “[...] em especial aos atores, o senhor requer deles, com frequência, que não façam, mas sejam, que sejam-aí [*d’être là*], ao

¹ “Não nego haver na escrita algo de muito lúcido e muito consciente. [...] Mas também, no subterrâneo, um lençol freático age, cria, se recorda cegamente, irradia, se insinua, se infiltra profundamente. Essa parte do inconsciente na escrita deve ser vista na representação” (RÉGY, 2007: 169). Mais adiante, ele retorna à questão: “Ao lado da massa daquilo que foi escrito, há a desmesurada massa daquilo que não foi escrito. [...] tudo aquilo que foi projetado, pensado, sonhado [...] tudo aquilo que, enfim, não aparece no livro. Daí a problemática certeza de que aquilo que não foi escrito age” (ibidem: 180).

invés de buscarem fazer coisas, fabricar coisas para fazer crer que elas estejam lá” (Rykner, in *ibidem*: 167).

Especificamente no caso de *Ode marítima*, a montagem se propunha a reconfigurar, no palco, a flutuação entre sonho e realidade que constitui o núcleo do texto que Pessoa atribuiu a Campos, ilustrada pelo verso “Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?” (OC ADC: 74; ADC: 107). Para esse fim, Régy orientou Jean-Quentin Châtelain a se deter sobre a materialidade e contextura das palavras, de forma a produzir algo similar ao que Hans Ulrich GUMBRECHT (2010: 167) qualifica como “momentos de intensidade”, derivados, naquele espetáculo, do privilégio conferido menos ao “efeito de sentido” do que ao “efeito de presença” das sentenças proferidas pelo ator.² A forma como o intérprete pronunciava as palavras era em larga medida responsável pela concretização cênica desse pretendido esmaecimento da finalidade comunicativa da linguagem – predominante no dia a dia –, realçando o poder extasiante do discurso poético, tal como defende Elise Van Haesebroeck:

A articulação extremamente lenta do ator e seu modo pouco habitual de associar as palavras impedem o espectador de estabelecer conexões que habitualmente conduziriam a um sentido dado de antemão. O significante perde, assim, seu significado único para recobrar um significado movediço e ilimitado. [...] Ele trabalhou sua dicção, já peculiar, para dar corpo ao texto, para fazê-lo soar como um sopro, um chiado, um soluço: ele não fala, ele inala, uiva, ofega. Sendo-lhe interdito qualquer gesto, seu corpo vive por inteiro em uma performance vocal. As palavras são ditas lentamente, articuladas com cuidado, os acentos tônicos são deslocados para sílabas inusitadas aos ouvidos francófonos, alguns deles são gritados, sem que se possa justificar a finalidade desse grito. A forma está descolada do conteúdo. [...] entramos em um sonho compartilhado no qual reina uma sintaxe que não é aquela da vida desperta.

(HAESEBROECK, 2010: 17; 23)

Como se vê, já não nos encontramos, aqui, no campo do textocentrismo, pois Jean-Quentin Châtelain não se reduzia à condição de veículo do poema para cuja

² Nos termos em que é empregado pelo pensador alemão, o vocábulo “presença” diz respeito, sobretudo, à “corporificação de algo” – no caso da montagem de Régy, trata-se da “corporificação” do texto pessoano *pelo* e *no* ator. Quanto à dicotomia “sentido/presença”, o autor ecoa a célebre definição da poesia como “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), ao se referir à “experiência estética como uma oscilação (às vezes uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (GUMBRECHT, 2010: 22), porém toma o cuidado de esclarecer que tal experiência, segundo ele a concebe, não equivale a uma “relação de complementariedade” (*ibidem*: 137), visto que a “tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (*ibidem*) – inclusive porque os “efeitos de presença”, nas “culturas de sentido” que prevalecem no Ocidente, estão sempre “necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (*ibidem*: 135). Quanto à expressão “momentos de intensidade”, trata-se de expressão relativa à ideia de epifania no contexto da experiência estética: “[...] não há dois relâmpagos com a mesma forma, nem duas interpretações de orquestra, com a mesma composição, que ocorram exatamente da mesma maneira. [...] a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge” (*ibidem*: 142).

emissão emprestava sua própria voz. Procedendo ao esvaziamento da função referencial da linguagem em favor da tessitura rítmica da “Ode marítima”, o ator se servia das palavras como “vultos” e, com isso, amortecia a carga semântica delas³ – princípio que, de certo modo, também guiou o processo de tradução para francês do original em português, feita em um primeiro momento por Dominique Touati e depois revista por Parcídio Gonçalves em colaboração com Claude Régy (cf. OM), cujo desconhecimento da língua portuguesa não o impediu de vislumbrar, por meio de tal processo, o acesso a uma “zona secreta do ser”, engendrada por uma “língua absoluta [...], sem signos sonoros ou escritos” e que, por independe do “sentido gramatical” das palavras, seria passível de absorção no texto (RÉGY, 2009-2010: [8]). Daí decorrem, por certo, todas as demais opções da encenação, que buscava “preservar o lado introvertido de Pessoa e ao mesmo tempo dar conta do lado extrovertido de Álvaro de Campos” (RÉGY, 2010: 9), trabalhando menos os aspectos exteriores do que os nucleares da montagem, com o propósito de penetrar “no coração de quem escreveu” (ibidem: 10):

Eu renunciei ao que se chama de cenografia, de cenário. Tenho por hábito requerer um dispositivo cênico que, acima de tudo, vise proporcionar ao público o maior grau possível de relação com a escrita por intermédio do ator. É um sistema de aproximação e de ampliação. Renunciei, assim, a elementos materiais. A iluminação detém a vantagem de ser um elemento imaterial – espiritual, portanto – [...] é maleável, flexível, todos os seus movimentos são invisíveis e não fazem barulho algum. [...] Penso que a iluminação é um elemento essencial para trabalhar esses elementos movidos do inconsciente que se depositam na obra e que começam a transparecer, a circular, por meio da escrita. Logo, o que essencialmente subsiste no meu trabalho é o texto, o ator e a iluminação.

(ibidem)

Nota-se que a encenação de Régy atende aos requisitos básicos da modalidade teatral imaginada por Pessoa aproximadamente cem anos antes, presidida pela “criação de situações de inércia [...], sem janelas ou portas para a realidade” (TE: 276). O cenário, em primeiro lugar, se limitava a uma tela acinzentada no fundo e uma plataforma de metal que, mais próxima da plateia e suspensa poucos metros acima do chão, remetia a um embarcadouro. No início da montagem, o ator subia na passarela pelos degraus na ponta de trás dela, avançava até a outra extremidade e ali se firmava, ereto, com os

³ Emprega-se o vocábulo entre aspas em acepção análoga à do trecho a seguir, em que se comenta uma canção gravada por Janis Joplin em 1969: “O drama de *Me and Bobby McGee* se desenvolve, acima de tudo, nas modulações e metamorfoses da voz de Joplin. Seu *páthos* está ao alcance de ouvintes que não entendem inglês, pois a canção usa palavras como vultos; o sentido das palavras é secundário. As emoções, atmosferas e estados de espírito que uma voz tão poderosa convoca estão assegurados; qualquer um que tenha ouvido a música os identifica, mesmo na falta de conceitos que possam permitir entendê-los e dividi-los com outros de maneira descritiva” (GUMBRECHT, 2014: 125-126).

braços estendidos junto ao corpo e os olhos fixos na direção do público, permanecendo com os pés cravejados no mesmo ponto do piso até o fim da representação. Quem assistiu a esta relata que, mesmo imóvel na maior parte do tempo, o corpo do intérprete vibrava de maneira contínua,⁴ sinal de que não apenas se impunha, em seu desempenho, a inércia característica do drama estático pessoano como também se consumava, naquela atuação, um “movimento inexprimível” (TE: 277), que o autor d’*O marinheiro* julgara ser “vitalmente intraduzível” (ibidem).

A paralisia física de Jean-Quentin Châtelain ilustrava, ainda, a consonância das práticas cênicas de Claude Régy com um dos resultados mais visíveis da mudança de paradigma da forma dramática que se processara desde a virada do século XIX para o XX: “esfacelou-se a ideia de personagem, a ideia de psicologia, de caráter” (RÉGY, 2007: 170). No decorrer da encenação, decerto, o ator não emprestava o seu corpo à figura de um engenheiro naval formado em Glasgow, cujo nome era Álvaro de Campos e ao qual fora atribuída a paternidade da “Ode marítima”; bem ao contrário, o intérprete, de expressão impassível e elocução monocórdica, mergulhava em um tão extremado estado de *passividade ativa* que, ao se permitir transpassar pelos versos do poema, revelava a carnalidade que lhes fora transmitida por um cidadão português educado em Durban, cujo nome de batismo era Fernando António Nogueira Pessoa. Deste modo, não apenas se colocava em cena uma autêntica *impersonagem*, para retomar a categoria proposta por Jean-Pierre Sarrazac, mas também se evidenciava a fonte primitiva da teatralidade daquele espetáculo tão *deteatrizado*, visto ser fundamentalmente do texto que ela jorrava, cabendo ao ator,⁵ em colaboração com a plateia, extraí-la dali:

[...] não se pode dizer que os atores, no trabalho que fazemos juntos, não fazem nada. Pode-se mesmo dizer que esse trabalho está na contramão do minimalismo. Não vejo, sobre nenhum tablado, atores que forneçam tanta invenção, tanta emoção, [...] tanta vida, tanta memória [...] quanto aqui, nesse trabalho que fazemos juntos a partir de um texto escrito e de um espaço depurado. || O que nós destruímos, o que nós recusamos, é o abarrotamento, a falsa agitação, a precipitação do discurso, uma ideia falsa de ritmo confundido com celeridade. O que nós requeremos dos atores, bem como dos espectadores, é que sejam a um só tempo passivos e ativos.

(RÉGY, 2007: 168)

⁴ Cf. Haesebroeck (2010: 19). Raríssimos eram os momentos em que o ator mobilizava os antebraços e as mãos, e uma única vez estas eram levadas à boca, com bastante vagar, gesto que precedia um berro.

⁵ “O ator, que seria melhor chamar, muitas vezes, de *performer*, [...] não é apenas um duplo mimético do personagem realista ou naturalista, mas também, frequentemente, uma figura aberta e vazia, não psicológica e, portanto, não mimética, [...] que, na estrutura contemporânea, serve de suporte ao discurso sem para tanto representar um ser real” (PAVIS, 2013: 372).

Empenhado em tornar apreensíveis os “estados latentes do real” (ibidem: 163), o encenador também costumava requisitar, para seus espetáculos, efeitos de luz que modificassem “a percepção do corpo, que surge não mais como uma entidade delimitada e fechada sobre si mesma, mas como uma superfície movediça e incerta, que parece estar simultaneamente se fazendo e se desfazendo” (DODET, 2015b: 109). Assim é que, em *Ode marítima*, a iluminação irradiada de forma vacilante sobre a cena, com frequência imersa na penumbra, não apenas imprimia diferentes matizes à tela cinzenta no fundo (às vezes tingida de azul, verde ou vermelho, entre outras colorações, o que contribuía para a produção de uma atmosfera de irrealidade), mas também revestia de contornos fantasmagóricos o próprio intérprete, como se de um holograma se tratasse.⁶ No entanto, a consumação desse *teatro espectral*, já previsto pela cena simbolista (cf. LOSCO-LENA, 2010), ainda dependia, segundo já se mencionou, de uma postura ativa por parte do público, concebido por RÉGY (2007: 173) como “uma massa de leitores que leem juntos”:

[O espetáculo] vive dessa vida mental, imaterial, imaginária. Ele atua porque todos juntos trabalham na matéria sensível do espetáculo [...] Cada um lê ao mesmo tempo que os outros, mas cada um lê de maneira diferente. [...] alguns, porém, se perdem ou resistem. A resistência deles corrompe a escuta. [...] Frequentemente, a origem das inquietações é a impaciência. Alguns espectadores não sabem que estão lá para criar. [...] A representação é aquela que os espectadores fazem na imaginação.

(ibidem: 173-174; 177)

Como se vê, as práticas cênicas de Claude Régy atualizavam não apenas as de Maeterlinck e seu “teatro estático” ou as de Mallarmé e seu “teatro inerente ao espírito” no limiar do século XIX,⁷ mas também as de Jarry, que na mesma época já havia vociferado contra a “inutilidade do teatro no teatro”, recomendando a redução deste aos componentes que lhe pareciam indispensáveis, tais como a cenografia não ilusionista, (telas monocromáticas, por exemplo); a recitação monocórdica do texto pelos atores; ou, por fim, a utilização da luz elétrica para reforçar o sombreamento do rosto dos intérpretes, que pouco se movimentariam. Todos esses recursos foram remodelados por Régy em *Ode marítima*,⁸ montagem que ainda se assenhorava do pressuposto central do

⁶ Para redigir tais comentários a propósito de um espetáculo ao qual não assisti, vali-me de fotografias da montagem e do artigo de HAESBROECK (2010), no qual se emprega, com respeito a Châtelain, o termo “holomovimento”, conceito proposto em meados do século XX pelo físico David Bohm (ibidem: 20).

⁷ As proposições de Maeterlinck e Mallarmé, bem como a remodelação delas por Claude Régy, já foram objeto de estudo em DODET (2015a).

⁸ Deve-se enfatizar que tais recursos estão no cerne do teatro praticado por Claude Régy. Assim, montagens anteriores a *Ode marítima* já lançavam mão de expedientes similares, tais como 4.48

ensaio escrito pelo autor de *Ubu rei*, para quem a acentuada parcimônia dos elementos cênicos teria por fim estimular a imaginação da plateia tanto quanto uma obra impressa o faria. Tal proposta de revigoração do teatro por meio de sua deteatrização exigiria, portanto, não a simples troca do palco pelo livro, mas sim a assimilação, pelo teatro, das vantagens proporcionadas pela experiência da leitura: “Numa obra escrita, quem sabe ler descobre-lhe o sentido oculto de propósito para si [...] E é justo que cada espectador veja a cena no cenário que convém à *sua* visão da cena” (Jarry, in REBELLO, 1964: 130; grifo do autor).

Ao qualificar a plateia como uma massa coletiva de leitores que, cada qual a seu modo, porém todos ao mesmo tempo, trabalham juntos na invenção do espetáculo, Régy, porém, não apenas sugeria que o espectador participasse da feitura da representação (exigindo-se, para tanto, capacidade de concentração análoga à do ator que, no caso de *Ode marítima*, permanecia em pé por quase duas horas, entoando com lentidão e paciência os versos do poema), mas ainda ambicionava conferir à montagem o estatuto de uma criação *in statu nascendi*: “O dispositivo é feito para enaltecer a presença do ator, que é o prolongamento do autor. O público deve ter a impressão de escrever, e não de assistir a um espetáculo visual” (RÉGY, 2009-2010: [8]).⁹

2. A aventura simbolista do Théâtre d’Art e do Théâtre de l’Œuvre

As encenações concebidas por Claude Régy entre a segunda metade do século XX e o princípio do XXI ilustram a plausibilidade de um teatro indiferente às convenções de gênero, retorcidas pelo drama estático pessoano. Ainda que não seja crucial, para a abordagem aqui proposta, inferir se Pessoa terá destinado tais textos para o palco ou não,¹⁰ é inegável a incompatibilidade daquele teatro “sem janelas ou portas para a

Psicose, encenação do poema dramático de Sarah Kane feita em 2002 e estrelada por Isabelle Hupert, que, sozinha em cena, permanecia imóvel até o fim da representação, quando virava o rosto pela primeira e única vez. Apostava-se, desse modo, na interiorização do texto pela atriz, que, proferindo-o em voz baixa e com mínimas contrações do rosto, irradiava para a plateia o poder explosivo de uma obra que nos direciona para o íntimo da consciência dilacerada de uma pessoa à beira do suicídio.

⁹ Guardadas as devidas diferenças entre elas, pode-se aproximar tal postura daquela adotada pelo “espectador emancipado”, cuja conduta se encontra “em pé de igualdade com a narração de uma história, a leitura de um livro ou o olhar posto sobre uma imagem” (RANCIÈRE, 2012: 25).

¹⁰ Recorde-se, mesmo assim, a dedicatória d’*O marinheiro* a Carlos Franco, que, anteriormente à eclosão da Grande Guerra, trabalhava em Paris como artista plástico e também como cenógrafo. É significativa, portanto, a inscrição, em um texto tantas vezes descrito como pouco afeito ao palco, de um elemento que acena, mesmo que indiretamente, para a hipótese de realização cênica desse “drama estático em um quadro”.

realidade” (TE: 276) com a paisagem teatral portuguesa no início dos anos 1900, dominada por convenções naturalistas de representação que logo viriam a ser vigorosamente contestadas por Almada Negreiros, refratário ao viés fotográfico das artes cênicas em seu país.

Apesar de improvável no Portugal daquela época, uma encenação d’*O marinheiro* teria sido perfeitamente possível em outros países da Europa cerca de vinte anos antes de sua veiculação em *Orpheu*, a cargo de companhias como o Théâtre d’Art, de Paul Fort (1890-1892), o Théâtre de l’Œuvre, de Lugné-Poe, durante sua fase simbolista (1893-1896), ou o Irish Literary Theatre, de Yeats (1899)¹¹ – este último, aliás, precursor do Abbey Theatre, no âmbito do qual o poeta e dramaturgo irlandês, entre 1910 e 1913, encampou propostas cênicas de Gordon Craig, de quem determinadas ideias sobre o teatro apresentam marcante sintonia com as de Pessoa. Mais adiante nos deteremos sobre algumas afinidades entre o dramaturgo português e o teatrólogo inglês; antes disso, contudo, voltemos nossa atenção para as realizações daquelas companhias francesas, a fim de ilustrar em que medida fora exequível a transformação em espetáculo, no remate do século XIX, de textos afins ao drama estático pessoano, concebido a partir de c. 1914.

Em obra consagrada ao estudo da aventura simbolista nos palcos franceses de 1890 a 1896, Mireille Losco-Lena desde logo esclarece que, para além da resistência das plateias (os espectadores, ainda afeitos às convenções do drama romântico, frequentemente reagiam com escárnio e menosprezo às montagens de textos simbolistas) e da desconfiança dos poetas vinculados àquela corrente estética (para os quais a cena, em comparação com a leitura, reduziria o alcance de obras-primas da dramaturgia europeia), os empreendimentos de Fort e Lugné-Poe tiveram de lidar, ainda, com restrições financeiras.¹² Mesmo assim, os cerca de quarenta espetáculos

¹¹ O período em que Pessoa adquire os três primeiros volumes do *Teatro completo* de Maeterlinck, em junho de 1914, coincide com o da aquisição, por ele, de um volume com peças de John Millington Synge e uma antologia com obras de Yeats, sugerindo-se, assim, o seu “acentuado interesse pelo teatro e por dramaturgos europeus nessa época” (SILVA, 2018: 9). Acrescente-se que o escritor português, por volta de 1923, projetou traduzir peças de Synge (cf. SEPÚLVEDA e URIBE, 2016: 168). Registre-se, por fim, o seguinte apontamento de Pessoa a respeito de Yeats e Synge, dado a conhecer por Teresa Rita Lopes: “Nessas peças irlandesas, o diálogo, às vezes, parece ser entre alguém que não está ali e alguém que nunca esteve em parte alguma” (*apud* LOPES, 1985: 126).

¹² “Por conta dessa falta de dinheiro, a cena simbolista jamais chegou a ser completamente profissional, tampouco conseguiu ofertar produções plenamente satisfatórias no plano estético. Lugné-Poe, que atuava em todos os espetáculos do l’Œuvre, não tinha tempo de estudar impecavelmente os seus papéis; os cenários das encenações de Ibsen eram demasiado esquemáticos e o diretor do l’Œuvre os reutilizava a cada peça. Não mencionemos os figurinos, que também não eram sempre bem-acabados.

concebidos pelas duas companhias naqueles seis anos pautaram as discussões sobre o teatro que então se fazia na França, debelaram o descrédito dos autores dramáticos (é significativo que, em 1894, tenha colaborado com o Théâtre de l'Œuvre um dos mais célebres dentre eles, poucos anos após colocar em dúvida a probabilidade de os palcos da época abrigarem “o templo do sonho” [MAETERLINCK, 2013: 88] que textos como os dele solicitavam) e, sobretudo, constituíram um importante legado para o teatro que viria a se desenvolver ao longo dos decênios seguintes:

A originalidade do teatro simbolista resulta de ele haver nascido de uma recusa do teatro – aquele que até então se conhecia – e, para além disso, de se haver edificado sobre essa mesma recusa. Ao contrário de um teatro do desvelamento, da encarnação, da instituição do visível, o simbolismo cênico propôs um teatro do desaparecimento, do vestígio e do retraimento do visível [...] teatro povoado por sombras, assombrado pelo invisível, habitado pela alteridade do silêncio, [...] colocando em crise a concepção de teatro que se fazia à época. São, ao mesmo tempo, uma renovação da abordagem cênica, uma refundação da *mimesis* e uma reviravolta da lógica do espetacular o que sustêm a teatralidade simbolista.

(LOSCO-LENA, 2010: 12)

Embora as duas iniciativas tenham sofrido com a insuficiência de recursos monetários – o que interferia no produto final levado à cena –, deve-se reconhecer na vocação amadora do Théâtre d'Art um marcante traço distintivo em relação ao Théâtre de l'Œuvre, já profissionalizado. Para começar, Paul Fort era poeta e não, a rigor, um homem de teatro. Logo, embora estivesse à frente da companhia, ele quase sempre transmitia a responsabilidade de dirigir os ensaios a outros poetas ou, ocasionalmente, a Lugné-Poe, jovem ator egresso do Conservatório de Arte Dramática de Paris e que, antes de se juntar àquele grupo, havia integrado o Théâtre-Libre de Antoine.¹³

Se, conforme certifica o estudo de LOSCO-LENA (2010), o nível das atuações como um todo deixava a desejar, o mesmo não se pode dizer do aspecto visual dos espetáculos da agremiação de Fort, que obteve a colaboração dos “Nabis”, jovens pintores entre os quais se contavam Maurice Denis, Paul Sérusier, Édouard Vuillard e Paul Ranson. Foram eles os responsáveis pela concretização cênica do ideal não-ilusionista e não-figurativo de escritores como Mallarmé, recorrendo a cenários que, ao dispensarem o recurso ao *trompe-l'œil*, não apenas os privavam da aparência tridimensional predominante à época, como também dotavam a cena de um hieratismo ao gosto dos poetas simbolistas. As telas bidimensionais (e às vezes monocromáticas,

A cena simbolista não conseguiu estar à altura de seu próprio projeto e seus detratores não deixaram de ridicularizá-la por conta disso” (LOSCO-LENA, 2010: 9-10).

¹³ Informações coletadas em ibidem: 45; 77; 158-159.

tal como sugeria Jarry) concorriam para a atitude estática dos intérpretes, que pareciam estar antes no interior de uma pintura do que em um palco: “O ator se inscrevia na tela, então, como um elemento visual do quadro, em total dependência da composição do conjunto. [...] A personagem é prisioneira da imagem, tal como o ator do Théâtre d’Art deveria sê-lo da tela pintada” (ibidem: 48; 50). Atualizava-se, assim, tanto o princípio de quadro dramático – proposto por Diderot em meados do século XVIII e que, segundo já se viu no capítulo anterior, posteriormente permitiu que autores como Maeterlinck reinventassem os meios de estabelecer a ação no tecido dramático –, quanto o de “quadro vivo”, que, popularizado no fim dos anos 1700 como uma “forma de teatro de salão” (RYKNER, 2010: 113), desprezioso e ligeiro, igualmente abriu espaço para o advento futuro do teatro estático, cuja consumação, já na última década do XIX, alcançava não apenas as páginas de um livro, mas também as tábuas de um palco.¹⁴

Encerrado o ciclo do Théâtre d’Art em março de 1892, o ímpeto renovador que caracterizou as montagens desse grupo seria retomado em setembro do ano seguinte pelo Théâtre de l’Œuvre, cujo fundador, Lugné-Poe, veiculou na revista *L’Ermitage* uma carta de intenções em que se anunciavam o teatro de sombras do Chat Noir, as marionetes do Petit-Théâtre de Henri Signoret e a pantomima clownesca de tradição inglesa como modelos a serem observados pela companhia recém-instituída.¹⁵ Mesmo que nenhum dos espetáculos concebidos pela agremiação tenha feito uso de tais formas, elas efetivamente elucidam os propósitos do coletivo. A invenção da luz elétrica, por exemplo, proporcionou o manejo mais eficiente das sombras em comparação com a iluminação a gás, de modo que as encenações efetivadas entre 1893 e 1896 – durante o chamado “período simbolista” do l’Œuvre – se caracterizavam pela valorização da penumbra e da opacidade. Daí resulta, inclusive, uma diferença entre a prática das duas

¹⁴ Tal como Rykner esclarece, a prática do “quadro vivo”, que tanto se inspirava em motivos mitológicos quanto se propunha a reproduzir cenicamente telas familiares à aristocracia francesa no fim do século XVIII, favoreceu a emergência de “um tipo de representação puramente icônico”, consagrado à valorização da “expressão muda das emoções” e à predominância do silêncio sobre o intercâmbio dialógico: “ao paralisar o movimento, ele [o quadro vivo] mostra que a ação dramática não se limita às entradas e saídas das personagens, à acumulação de gestos e à agitação da cena”. Trata-se, portanto, de uma espécie de teatro que, mesmo sem ter contribuído, à época de seu aparecimento, para a corrosão do melodrama e do vaudeville, abriu caminho para a posterior emergência de práticas teatrais que reinventaram aquela modalidade artística nos anos 1890 (cf. RYKNER, 2010: 112-113). Aprofunda-se a análise do “quadro vivo” e de seu impacto no desenvolvimento da cena moderna e contemporânea em RYKNER (2014).

¹⁵ Embora Lugné-Poe não faça referência a ela nesse texto, deve-se ressaltar que, em abril de 1892, após a extinção do Théâtre d’Art, realizou-se uma encenação d’*As sete princesas*, de Maeterlinck, que recorria a marionetes. O espetáculo, de natureza privada, foi concebido por artistas ligados àquela companhia, tais como Paul Ranson (organização e programa), Maurice Dennis (marionetes), Édouard Vuillard (cenografia) e Paul Sérusier (leitura) (cf. LOSCO-LENA, 2010: 209).

companhias: se os trabalhos encampados por Fort fundamentalmente recuperavam a atmosfera sugestiva de textos como os de Ibsen e Maeterlinck por meio de cenários que, orientados por princípios analógicos, tendiam à abstração, os de Lugné-Poe, por sua vez, apostavam na construção de uma cenografia de espírito mimético – remetendo, com frequência, ao interior de uma habitação –, mas cuja familiaridade era perturbada por contrastes de luz e sombra. Ao proceder dessa forma, as montagens do grupo tanto preenchiam a cena com a carga de mistério preconizada pelos adeptos do Simbolismo quanto articulavam a tensão entre visível e invisível característica das primeiras peças do dramaturgo belga.¹⁶

Em vista do que se expôs até aqui, não resta dúvida de que as práticas experimentadas no período finissecular pelo Théâtre d'Art, pelo Théâtre de l'Œuvre e por outros coletivos¹⁷ apontam para diferentes possibilidades de concretização cênica do drama estático pessoano com recursos ao alcance do palco europeu desde o fim do século XIX. Atestam-no a divisão da cena em dois níveis, um correspondente ao nível real e o outro ao onírico, concebida por Édouard Vuillard para a encenação de *Peer Gynt* em novembro de 1896 (cf. LOSCO-LENA, 2010: 96-97);¹⁸ a densidade onírica atingida pela montagem de *Interior*, em março de 1895, acentuada pelo projeto luminotécnico e pelo desempenho de Lugné-Poe, que, no papel do Avô, pronunciava as palavras de forma lenta e baixa, quase sussurrada (cf. *ibidem*: 111); a exploração de novos vínculos entre texto e música em obras como *Pelléas e Mélisande*, ópera composta por Claude Debussy entre 1892 e 1902, na qual se buscava adaptar a melodia ao escrito (e não o contrário, segundo era mais comum), estabelecendo-se como uma

¹⁶ Informações coletadas em LOSCO-LENA (2010: 77; 80; 83-84). Assinale-se que a imprensa escandinava não reagiu de maneira favorável à utilização de tais recursos em montagens dos textos de Ibsen, dramaturgo que, embora de fato trabalhasse com conflitos subterrâneos em seus últimos dramas, valorizava encenações de cunho realista-naturalista, seja no que diz respeito à interpretação dos atores, seja no que concerne à cenografia e à iluminação (cf. *ibidem*: 103; 179; 184).

¹⁷ Tais como o Cercle des Escholiers, no âmbito do qual Lugné-Poe dirigiu uma montagem d'*A dama do mar*, de Ibsen, em dezembro de 1892. Podem-se mencionar, ainda, os espetáculos independentes organizados na mesma época pelo escritor Édouard Dujardin, que levou à cena alguns dos textos dramáticos que compôs.

¹⁸ Procedimento análogo a esse já fora empregado em espetáculos do Théâtre d'Art, a exemplo d'*A menina de mãos cortadas* (março de 1891), com texto e concepção cênica de Pierre Quillard e cenografia de Paul Sérusier. Nessa montagem, a cena se dividia em três níveis distintos, que decompunham a realidade em diferentes planos visualmente justapostos (cf. *ibidem*: 72-74). Também uma litografia que Maurice Denis dedicou a *Pelléas e Mélisande*, em 1892, sugeria esse desmembramento do real, ao apresentar a protagonista feminina desdobrada na imagem: “[...] ela é ao mesmo tempo uma personagem que sonha e uma personagem encerrada na ação dramática [...] é a figura sonolenta e estática que ocupa o primeiro plano, como se a ação ao fundo se desenrolasse apenas em sua imaginação” (*ibidem*: 69-70).

espécie de “música silenciosa” que equivalia a um prolongamento do verbo (cf. *ibidem*: 135-137)¹⁹ – todos esses procedimentos, por certo, se prestariam à encenação, ainda durante os últimos vinte anos em que Pessoa viveu, de um drama como *O marinheiro*, cujas personagens se encontram divididas entre a realidade circundante, apreensível pelos sentidos, e aquela cujo acesso é facultado pelo sonho, intuída por elas como igualmente palpável; um drama cujas rubricas contêm indicações que preveem a emissão vagarosa e enfraquecida das palavras pelas figuras em cena; cuja prosa, enfim, é em tal medida crivada pelo ritmo característico da poesia que parece conformar “um espetáculo potencialmente *musical*, uma quase-sinfonia de vozes femininas” (JUNQUEIRA, 2013: 90; grifo da autora)²⁰ – hipótese já considerada pelo compositor suíço Xavier Dayer, que em 1999 concebeu uma ópera de câmara a partir da peça.²¹

O contraste entre a vocalização monocórdica do texto por Lugné-Poe e a musicalidade intrínseca a diversos dramas simbolistas levados à cena no fim do XIX evidencia duas possibilidades distintas de interpretação, pelos atores daquela época, de obras afins a *O marinheiro*. Embora o estilo mais rígido adotado pelo diretor do Théâtre de l'Œuvre viesse a se consolidar, no imaginário das gerações posteriores, como representativo do modelo de atuação preconizado pelo Simbolismo – correspondente à chamada “leitura branca”, destituída de intenção –, as primeiras representações de obras dramáticas vinculadas àquela corrente se caracterizavam pela valorização do elemento musical e tendiam ao canto. De fato, atrizes como Georgette Camée e Marthe Mellot se distinguiram, já no início dos anos 1890, pelo emprego de “uma forma de declamação particular”, a melopeia, na qual “a ênfase no ritmo tem precedência sobre a interpretação dramática” (LOSCO-LENA, 2010: 168-169):²²

¹⁹ Outro exemplo se encontra na música de cena que Erik Satie compôs para o espetáculo *O filho das estrelas*, escrito e dirigido por Joséphin Péladan em março de 1892. Ao romper com a ênfase no texto preconizada pela ópera wagneriana, a melodia composta por Satie não se propunha a preencher a cena, mas sim a ressaltar a imobilidade e o hieratismo valorizados pela estética simbolista, igualmente se afirmando como um acompanhamento musical que tendia ao silêncio (cf. *ibidem*: 138-140).

²⁰ Acrescente-se que, no início dos anos 1950, já Eduardo Freitas da Costa observara o seguinte: “O teatro em *prosa* de Fernando Pessoa não se limita a estar impregnado de poesia na sua essência; as próprias frases são formalmente poesia pelo ritmo que as caracteriza; quem ler *O Marinheiro*, por exemplo, com o cuidado de verificar esta afirmação, não pode deixar de ficar impressionado com esse aspecto do drama” (cf. “Nota explicativa”, in PD: 16; grifo do autor).

²¹ No site oficial do compositor, pode-se ter acesso à partitura e a um fragmento em áudio desta obra, executada por três vozes, violoncelo, clarinete e saxofone. Disponível em: <<http://www.xavierdayer.com/le-marin-2>>. Acesso em: 24/12/2020.

²² A melopeia já fora mencionada por MAETERLINCK (2013: 91), em passagem na qual se alude ao período elisabetano como um daqueles “em que o teatro tinha uma vida orgânica”, preservando-se, assim, o poder do símbolo: “Com Elisabeth, a declamação era uma melopeia, o jogo era convencional e a própria cena era simbólica”.

A cadência é incômoda, talvez, mas não tem nada de monótona: todos os testemunhos sublinham a busca, pelas atrizes, de uma variedade vocal e de uma extrema maleabilidade da dicção. [...] Essa precisão do timbre da voz mostra que [...] as artistas tentaram repactuar com a dicção cantada do coro antigo [...] o espírito da salmodia grega estava lá [...] A melopeia equivale exatamente ao oposto do ritmo monótono – uma vez que o verso livre se define justamente como uma renúncia à cadência fixa e regular [...] a própria prosa é ritmada como um poema, como se o verso livre tivesse invadido toda a escrita simbolista. [...] No núcleo da encenação, é a questão do ritmo, portanto, o que está em jogo, um ritmo que resulta de uma modulação ondulante e inapreensível, impressionista como às vezes se diz da música de Debussy. Trata-se, aqui também, menos de monotonia que da impossibilidade de o ouvinte reter um ritmo que varia a todo tempo [...] o novo ritmo do poema ou da partitura musical dissolve os cânones da representação.

(ibidem: 169-172)

Vê-se que a prática das atrizes mencionadas acima se acomoda à encenação de um drama como *O marinheiro*, cuja natureza coral, em sintonia com as proposições de Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*, viria a ser assinalada por José Augusto Seabra em estudo hoje clássico.²³ De acordo com relatos daquela época, o engenho de atrizes como Camée e Mellot se mostrava capaz de recriar, na cena, a evanescência de personagens teatrais análogas às pessoas, cujas vozes, com frequência indiscerníveis entre si, se afirmam como seu mais saliente – e porventura único – índice de existência concreta: “A atriz rompe com a tradição teatral do jorro da voz – ou seja, da profusão – para inventar um teatro do destacamento da voz e do nascimento de uma escrita” (LOSCO-LENA, 2010: 174). Dada, inclusive, a lentidão de seus gestos no palco, em alguma medida essas intérpretes já prefiguravam o modelo de atuação que viria a ser privilegiado por Claude Régy na segunda metade do século XX e início do XXI, pois, tanto quanto o vibrante corpo imóvel de Jean-Quentin Châtelain em *Ode marítima*, a presença cênica das comediantes se instituía, paradoxalmente, por força de uma estratégia interpretativa que jogava com a perspectiva – decerto impraticável – de que se operasse o desaparecimento corporal perante o texto: “O verbo do poeta não parece jorrar propriamente do corpo da atriz, do qual ele se desapega de maneira singular [...] o corpo em cena é todo ele um sopro que se desprende” (ibidem: 174-175).

Outro foi o caminho trilhado por Lugné-Poe, cujo estilo de interpretação tinha em comum com o dessas atrizes a “mesma consciência de que a estética simbolista exige um movimento de retraimento, de destituição” (ibidem: 180). Seu trabalho como ator se

²³ “As três Veladoras só aparentemente são personagens distintas. As suas falas retomam-se umas às outras ao longo do drama, numa espécie de solilóquio obsessivo [...] A concepção nietzschiana da tragédia parece ajustar-se perfeitamente ao ‘drama’ de Pessoa, em que as ressonâncias dionisíacas, no seu conflito com as tendências apolíneas, acabam sempre por vir à superfície” (SEABRA, 1974: 29; 31).

discriminava do delas, no entanto, por romper com a melopeia e, desse modo, se afastar do canto: sua entonação era desprovida de inflexões e de maleabilidade, repercutindo em tons abafados e tênues, por vezes de difícil audição (similares àqueles sugeridos pelo Pessoa dramaturgo, que borrifou, em seus dramas estáticos, referências à “voz muito lenta e apagada” das figuras que os povoam). Evidenciada pelo intérprete em montagem d’*A intrusa* ainda no âmbito do Théâtre d’Art, quando desempenhou o papel do Avô cego, a propensão sonambúlica das personagens, que Maeterlinck acentuara em seus primeiros dramas e também identificara nos últimos de Ibsen, se tornou recorrente nas atuações do comediante durante o período simbolista do Théâtre de l’Œuvre, qualquer que fosse o texto a ser encenado:

[...] a atuação de Lugné-Poe toma como ponto de partida uma rejeição dos “efeitos representativos” tradicionais. [...] Por se colocar demasiadamente em evidência a voz branca e monótona de Lugné-Poe, com frequência se ocultou a grande tensão corporal deste, muitas vezes testemunhada, porém, pelos críticos da época. Nele, a lentidão dos movimentos não tem nada a ver com a estatuária serena de Camée e Mellot; ela traduz, ao contrário, uma ansiedade bastante acentuada. [...] Esse “jogo de nervos” cria uma forma de ênfase tão mais sensível ao espectador quanto contrasta muito violentamente com a brancura vocal e a lentidão gestual. [...] Não surpreende que, nesses momentos de aguda tensão física, o ator tenha recorrido ao grito. [...] Contrastando com a apatia monótona da voz branca, o grito é um jorro de horror [...] abrindo espaço para instantes de quase alucinação, indicativos de um contato da personagem com o outro mundo.

(ibidem: 191-192; 195)

Se a melopeia de atrizes como Camée e Mellot teria favorecido a musicalidade intrínseca a um texto como *O marinheiro*, a alternância entre retraimento e rebentação própria a um ator como Lugné-Poe certamente teria comungado com o “mais subtil terror intelectual” que Pessoa, em uma nota que redigiu em inglês, imaginara se abater sobre o trio de veladores, correlato ao “ambiente opressivo” responsável por fazê-las “falar quando não têm vontade de falar, nem nenhuma razão para falarem” (TE: 260; tradução dos editores). Tanto em um caso quanto no outro, trata-se de modelos de atuação em ruptura com formas mais tradicionais de jogo cênico. Por isso mesmo, cabe a pergunta: poderá o autor daquele “drama estático em um quadro” ter vislumbrado a hipótese de seu texto ser transposto para uma cena menos convencional?

3. Os fantoches de Pessoa à luz de Kleist, Maeterlinck e Rilke

Aponta para esse rumo o seguinte excerto da mais recente transcrição do apontamento em que Pessoa apresenta os parâmetros da modalidade teatral que tinha em

vista: “Chamo teatro estático àquele [...] onde *os fantoches* não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação” (TE: 276; grifo meu). Se, em edições anteriores do texto, a expressão em destaque era lida, fundamentalmente, como “figuras”,²⁴ a última proposta de leitura da passagem em questão amplia as possibilidades de entendimento daquela pretendida nova espécie de teatro. Isso porque o termo privilegiado anteriormente aparenta remeter mais à ausência de delineamento individual do trio de veladoras – que, destituídas de nome próprio ou mesmo identidade social, se distanciam de personagens de teatro mais convencionais – do que à fisionomia das atrizes que emprestariam seus corpos para as três, ao passo que o vocábulo “fantoques” reforça essa dupla acepção, por dizer respeito tanto à condição *marionetizada* das locutoras – “Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? [...] Quem é [...] que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?...” (TE: 46-47; TDE: 71-72), questiona a Segunda veladora às outras duas já no desfecho da peça –, quanto à forma de concretizá-las na cena, recorrendo não a intérpretes de carne e osso, mas sim a bonecos animados.

Ambas as acepções do termo “fantoques” são proficuas para a abordagem aqui proposta, por refletirem o ocorrido no princípio da carreira de Maeterlinck, que, em 1894, reuniu *Alladine e Palomides*, *Interior* e *A morte de Tintagiles* em volume único, subintitulado “três pequenos dramas para marionetes” (cf. RYKNER, 2004: 322).²⁵ O próprio autor, inclusive, alimentou a ambiguidade dessa designação, seja por ter conferido o título “Um teatro de andróides” à versão preliminar de ensaio veiculado na revista *La Jeune Belgique* quatro anos antes e em cujo arremate sugerira a substituição do ator no palco “por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida”, à maneira de “figuras de cera” em uma galeria de arte (MAETERLINCK, 2013: 91-92), seja por ter concebido as personagens de seus primeiros dramas conforme as premissas expostas em diferentes ensaios da coletânea *O tesouro dos humildes*, publicada dois anos depois e segundo as quais o ser humano, submisso a potências desconhecidas que se agitam dentro e fora de si mesmo, careceria de autonomia – comportando-se, por conseguinte, como uma espécie de marionete, guiado pelos comandos de uma entidade superior.

²⁴ Cf. nota 10 do capítulo II, p. 46.

²⁵ Recorde-se que, segundo já indicado no princípio do capítulo III (cf. nota 6, p. 104), a mesma informação consta em livro que pertenceu a Pessoa (cf. RAMSOME, 1913: 163-164).

Mesmo que a viabilidade cênica das primeiras peças do dramaturgo belga e daquelas legadas pelo português independa do recurso a bonecos animados, dado que estes espelham, nos textos dramáticos de ambos, a própria condição humana – daí não ser decisivo, tanto em um caso quanto no outro, determinar se as marionetes equivaleriam ou não ao dispositivo eventualmente previsto pelos autores para conduzir ao palco as figuras quase sempre inanimadas que povoam os seus respectivos dramas –, convém não ignorar, de todo modo, que “personagens-títeres”²⁶ como as três veladoras anunciam caminhos a serem percorridos pelo teatro futuro, que ofereceu alternativas para a superação de impasses com os quais esses criadores se defrontaram.

Se o autor de “Um teatro de andróides”, tendo antes aludido ao incômodo de Charles Lamb perante uma encenação do *Rei Lear* (“Quando lemos, não vemos Lear, mas somos Lear”; *apud* MAETERLINCK, 2013: 89), entendia haver “uma divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem” em vista do que se faria “necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena” (*ibidem*: 91); e se Pessoa, por sua vez, intuía ser “vitalmente intraduzível” o teatro estático tal como ele o imaginava, por desconhecer formas de se revelarem corporalmente as pulsões internas das figuras que ali se manifestam, as práticas cênicas a serem desenvolvidas décadas mais tarde por Claude Régy responderiam às demandas de ambos, tanto por investigarem novos meios de situar o humano na cena (perto de o desmaterializar, a fim de que despontasse a teatralidade inerente ao texto), quanto por exigirem da plateia outras formas de se relacionar com o espetáculo, afins às experiências da leitura e da escrita.

Nesse sentido, embora o encenador francês jamais tenha recorrido a marionetes, pode-se enxergar nelas “o modelo indireto ou inconsciente da cisão quase sempre operada por Régy entre a palavra e a imagem” (RYKNER, 2010: 61) – corte já distinguido, aliás, pelo teatro simbolista, cujo realce ao aspecto vocal do trabalho do intérprete (imóvel, por vezes) pressupunha o enfraquecimento da presença física deste no palco: “Uma cisão bastante nítida se opera entre a voz e o corpo do ator, evocando o teatro de marionetes. [...] Tornando-se recitadores, eles [os atores] devem se apagar diante do texto; e a voz deles [...] deve se tornar a mediadora transparente da voz do poema” (LOSCO-LENA, 2010: 162).

²⁶ A expressão é de JUNQUEIRA (2013: 96; 99), a quem tampouco escapou a percepção de que, ao pressentirem a presença de uma “quinta pessoa” no cômodo em que velam o cadáver de uma quarta, as três talvez estejam a “sugerir a presença viva do autor dramático (ou de um possível encenador?) como um demiurgo que manipula, a seu bel-prazer, os cordéis das marionetes que leva ao palco”.

Integrantes da história do teatro mundial desde a Antiguidade, os bonecos animados participaram do amplo movimento de renovação cênica que se deu na Europa desde o fim do século XIX e se prolongou durante o XX, responsável pelo desmanche de princípios ilusionistas de representação teatral sedimentados pelo Naturalismo oitocentista. A princípio discernidas por Maeterlinck e outros literatos como alternativas à presença opressora do intérprete de carne e osso, cujo conhecimento prévio pelo público obstruía a manifestação autônoma e impoluta do símbolo no palco (dado que, aos olhos da plateia, estrelas como Sarah Bernhardt ou Eleonora Duse se antepunham às personagens que interpretavam), as marionetes logo se converteram em modelos criativos para os artistas teatrais no período finissecular. Um dos mais conhecidos exemplos disso corresponde à encenação que Lugné-Poe concebeu em junho de 1894 para *A guardiã*, de Henri de Régnier, recorrendo à pantomima. Nela, separados da plateia por uma cortina de gaze verde, os atores que ocupavam a cena permaneciam em silêncio e o texto era integralmente dito por intérpretes ocultos no fosso da orquestra (cf. LOSCO-LENA, 2010: 106-107).²⁷

Não nasceu com os simbolistas, porém, essa ambicionada marionetização do ator de carne e osso, induzida pelo pressuposto de que as emoções do intérprete constituíam obstáculo para que as personagens se manifestassem cenicamente. Se princípios análogos a esses conduziram à formulação da *Über-marionette* por Gordon Craig, entre 1905 e 1908,²⁸ e lançariam as bases de modelos de atuação que pregam o distanciamento entre ator e personagem (sendo o teatro épico de Bertolt Brecht o mais

²⁷ Segundo bem observou Peter Szondi o fracasso experimentado por essa encenação junto ao público da época não se limitaria ao motivo intuído por Jacques Robichez, estudioso do teatro que assinalou a sincronia imperfeita entre a recitação do texto pelos atores ocultos no fosso da orquestra e os movimentos executados por aqueles sobre o palco: “O fracasso deve ter resultado, antes, de uma contradição interna entre o caráter contrário à ilusão que proporcionava o fracionamento da atuação muda e da voz, por um lado, e os meios ilusionistas de que se servia Lugné-Poe, por outro lado, para criar a atmosfera de mistério. A concepção de Lugné-Poe estava destinada ao fracasso porque ela conservava a ilusão” (*apud* LOSCO-LENA, 2010: 107). Ponto de vista similar a esse seria exposto por LEHMANN (2007: 99), ao abordar tais experimentos simbolistas no âmbito de suas reflexões a propósito do chamado *teatro pós-dramático*: “essa composição do modelo dramático só poderia se justificar completamente se houvesse uma consequente renúncia à ilusão de uma realidade reproduzida, o que só ocorreria mais tarde, na forma teatral pós-dramática”.

²⁸ Embora o ensaio “O ator e a *Über-marionette*”, escrito em 1907, tenha sido veiculado por ele no ano seguinte em sua revista *The Mask*, Craig já se propusera, em 1905, a buscar investidores, na Alemanha, para a criação de um “Teatro Internacional da *Über-marionette*” (cf. RAMOS, 2017: 128). Na próxima seção, será brevemente discutida a natureza ambígua da *Über-marionette*, dividida entre o estímulo para novos métodos de atuação e a proposta de que se revestisse o corpo do ator com aparatos que limitassem os movimentos executados por este – daí, também, a opção de conservar o termo originalmente proposto pelo autor, sem recorrer a tentativas de tradução como “Supermarionete”, que, segundo se verá mais à frente, restringem o alcance da expressão.

célebre deles), bem como fomentariam práticas cênicas tão distintas quanto as de Claude Régy e as de Tadeuz Kantor (este último, como se sabe, a exemplo do que Vsevolod Meyerhold já fizera em meados dos anos 1920, cinquenta anos mais tarde trabalharia com manequins em encenações suas, transformando-os em duplos dos atores e, conseqüentemente, das personagens que interpretavam),²⁹ deve-se reconhecer um precursor comum a todas essas manifestações em Heinrich von Kleist, cuja série de folhetins intitulada “Sobre o teatro de marionetes”, estampados em dezembro de 1810 no periódico *Berliner Abendblätter*, remonta, por sua vez, a ideias expostas por Diderot em “Paradoxo sobre o ator”, de 1769.

O interesse do ensaio de Kleist para a reflexão aqui proposta não se esgota no fato de apontar para dominantes do teatro ocidental que tanto precedem quanto sucedem sua publicação. Mesmo que tenha sido escasso o debate suscitado por ele à época de seu aparecimento, o texto não apenas incita à reinvenção das práticas cênicas em vigor na Europa durante mais de um século – em conformidade, portanto, com a perspectiva mais ampla a partir da qual este trabalho busca ler o drama estático pessoano –, mas também inspira uma visão de mundo familiar ao autor d’*O marinheiro*, que incutiu nas personagens da peça a suspeita de serem manipuladas por uma entidade superior a elas.

Em linhas gerais, pode-se enxergar naquele texto uma apologia à superioridade da marionete relativamente ao ator humano.³⁰ Estruturado como um relato na primeira pessoa, nele se forja um diálogo entre o narrador e o primeiro bailarino da ópera de certa cidade, interlocução estimulada pela afirmativa, proferida pelo segundo deles, de que “um dançarino, desejoso de aperfeiçoar-se, poderia aprender muita coisa com eles [os bonecos animados]” (KLEIST, 2007: 47). Em primeiro lugar, porque estes, tal como argumenta o bailarino, respondem a estímulos externos tão sutis que aparentam se mobilizar de forma autônoma: “Cada movimento [...] tinha um centro de gravidade; [...] os membros, que nada eram exceto pêndulos, obedeciam por si sós, mecanicamente, sem ajuda” (ibidem). E, em segundo lugar, porque apresentam a vantagem de se desinvestirem de afetação (assinale-se ser justamente a ausência de sensibilidade o que distingue, tanto para Diderot quanto para Craig, o ator ideal) e, ao mesmo tempo, de não se sujeitarem às leis da gravidade: “Nada sabem da inércia da matéria, [...] porque a

²⁹ Cf. RYKNER (2010: 60; 112). Os princípios que orientaram o encenador polonês na realização do espetáculo *A classe morta*, de 1975, estão sintetizados em famoso ensaio de sua autoria (KANTOR, 2002).

³⁰ Conforme já salientou MATOS OLIVEIRA (2003: 35), recuperando a “desconstrução retórica” aplicada por DE MAN (1984) à narrativa de Kleist, os comentadores do texto tendem a se apropriar acriticamente da identificação ali proposta entre a marionete e a “noção de infinito”, espelhando o idealismo romântico no âmbito do qual ele foi produzido. Não cabe aqui, contudo, o aprofundamento desta questão.

força que os ergue no ar é maior do que a força que os mantêm agrilhoados à Terra” (ibidem: 49). Daí, enfim, a suprema graciosidade daquelas figuras, limítrofes com a instância divina: “[...] seria simplesmente impossível para o homem alcançar nisso, sequer aproximadamente, o manequim. Só Deus poderia, em tal terreno, medir-se com a matéria” (ibidem: 50).

Vestígios do idealismo romântico de Kleist, segundo o qual o marionetista, ao insuflar de sentimento os bonecos manipulados por ele,³¹ alcançaria por meios indiretos um ponto de contato com o divino, vestígios desse idealismo, enfim, seriam recuperados em tons nostálgicos por Rainer Maria Rilke na quarta de suas *Elegias de Duíno* (1922), provavelmente redigida em 1915 – coincidentemente, o mesmo ano da publicação d’*O marinheiro*. Nela, o eu lírico já não comunga do fascínio a princípio experimentado pelo narrador kleistiano perante um bailarino – na elegia em questão, as eventuais leveza e desenvoltura deste não bastam para disfarçar as feições burguesas de quem “entra na casa pela porta da cozinha” (RILKE, 2008: 43) – e, por isso mesmo, desde logo expressa sua preferência pelas marionetes, cuja plenitude sobrepuja as “máscaras ocas” (ibidem)³² a que se reduzem os dançarinos, e se predispõe a ficar diante dos bonecos mesmo após o fim da representação, tamanha a autenticidade que lhe é transmitida por eles, sustentados apenas por “cordéis e o rosto/ feito de aparência” (ibidem):

Ainda que as lâmpadas se apaguem, ainda
que me digam: “acabou-se” [...]
[...]
ficarei à espera. [...]
[...] – Enquanto
guardo diante do palco dos títeres – não,
quando me transformar inteiramente num intenso
olhar, um Anjo surgirá para refazer
o equilíbrio, como o ator que anima os títeres.
Anjo e boneco: haverá por fim espetáculo.
Congrega-se então o que, sem cessar,
nossa existência mesma desagrega. [...]
[...] Muito acima de nós, o Anjo brincará.

(ibidem: 43; 45)

Evidencia-se, aqui, a potência metafórica do teatro de marionetes quanto à condição humana: da mesma forma como o titereiro impulsiona seus bonecos – que,

³¹ Recorde-se a advertência feita ao narrador pelo primeiro bailarino: “Ele me redarguiu que, embora a coisa [a regência dos bonecos] fosse fácil por seu lado mecânico, não seguia daí que pudesse ser acionada inteiramente sem o sentimento” (ibidem: 48).

³² No original, “*diese halbgefüllten Masken*” (literalmente, “essas máscaras preenchidas pela metade”). Cf. ibidem: 42.

uma vez em movimento, adquirem leveza e plasticidade muito superiores às de qualquer dançarino em carne e osso (donde provém a aparente autonomia deles) –, a instância divina, simbolizada pela figura do Anjo, joga³³ com os seres humanos, que desempenham diferentes papéis no grande teatro do mundo. Embora o sujeito poético da elegia pressinta a impossibilidade de que essa comunhão com o divino se consume – algo inacessível inclusive às crianças quando brincam a sós, pois, apesar de entregues a “espaços intermédios entre mundo e brinquedo”,³⁴ também elas, a exemplo dos adultos, não desfrutam por completo do momento presente, tencionando tornar-se grandes –, ainda assim ele vislumbra na experiência estética um meio de alcançar o equilíbrio que restituiria ao ser humano a plenitude de que dispunha no Éden.³⁵

Alguns dos motivos explorados por Rilke na quarta das *Elegias de Duíno* já se faziam presentes nas *Notas sobre a melodia das coisas* (1898), conjunto de quarenta fragmentos a meio caminho entre o poético e o especulativo, publicados postumamente. Neles, as considerações teóricas a respeito da arte – correlata ao “amor de Deus” (RILKE, 2011: 8) – se concentram no teatro, vislumbrando-se, em inúmeras passagens, um diálogo subterrâneo com Maeterlinck, especialmente no que concerne ao ensaio “O trágico cotidiano”.³⁶ De fato, ambos os autores manifestam desconforto com a paisagem teatral hegemônica no fim do XIX, baseada em peças que colocam em cena “não o indivíduo e o seu repouso ideal, mas o movimento e o comércio de vários” (ibidem: 9) seres que “[t]entam alcançar-se uns aos outros através de palavras e gestos”, bem como “[e]sforçam-se interminavelmente por atirar sílabas uns aos outros” (ibidem). Trata-se, portanto, de um teatro que se afasta do ideal artístico rilkeano, pois provoca antes

³³ No original, Rilke emprega o polissêmico verbo alemão *spielen*, que, assim como o inglês *to play* e o francês *jouer*, compreende múltiplas acepções em português, recuperáveis em vocábulos como “brincar” (escolha da tradutora), “jogar”, “atuar” e “tocar” (no sentido de “tanger” um instrumento musical), entre outros.

³⁴ No original, “*Zwischenräume zwischen Welt und Spielzeug*”, passagem que Dora Ferreira da Silva traduz como “limites do mundo e do brinquedo” (RILKE, 2008: 46-47).

³⁵ Assinale-se que a narrativa klestiana se encerra com a dedução de que “o último capítulo da história do mundo” equivaleria ao dia em que o ser humano poderia “comer de novo da árvore do conhecimento para recair no estado de inocência”, tornando a partilhar da “consciência infinita” de Deus, entrevista no manequim (KLEIST, 2007: 51).

³⁶ Para além desse diálogo implícito com Maeterlinck, pode-se perceber o jovem Rilke de *Notas sobre a melodia das coisas* em sintonia com o Nietzsche d’*O nascimento da tragédia*, obra estudada pelo autor austro-húngaro posteriormente à escrita daqueles quarenta fragmentos. A esse respeito, cf. ROSENFELD (2016).

inquietação do que serenidade³⁷ e, além disso, fecha os olhos às contingências da existência humana:

Quando duas ou três pessoas se juntam, não estão, no entanto, realmente juntas. São como marionetas cujos fios estão seguros por diferentes mãos. Logo que *uma* mão os manipule a todos, sobrevém-lhes uma comunidade [...] que uma mão soberana segura. [...] Se queremos ser iniciados da vida, devemos considerar as coisas em dois planos: primeiro a grande melodia, na qual cooperam as coisas e odores [...]; – e depois: as vozes singulares que completam e rematam a plenitude deste coro. [...] será necessário equilibrar e estabelecer uma relação justa entre as duas vozes, *a* de uma hora marcante e *a* de um grupo de gente que nela se encontra.

(RILKE, 2011: 11; 15; grifos do autor)

Mesmo que Rilke aluda ao revigoramento da linguagem cênica como condição necessária para que se restitua ao teatro a potência transformadora de que dispunha em outros tempos,³⁸ propõem-se alternativas dramaturgicas para alcançar tal efeito, a exemplo da introdução, no drama, de “um coro, que se manifesta calmamente através dos claros e cintilantes diálogos” (ibidem: 20), e da recomendação de que uma “voz silenciosa deve planar sobre a cena” (ibidem: 22), repercutindo os expedientes maeterlinckianos da coralidade e da personagem sublime, respectivamente. A plenitude e o equilíbrio almejados àquela altura pelo jovem autor austro-húngaro, em síntese, radicam na pressuposição de que a humanidade, cuja “força [...] emana de *uma* raiz que se propagou até cobrir mundos e mundos em todos nós” (ibidem: 28; grifo do autor), deve se reconectar à instância suprema que a governa à distância.

No universo pessoano, contudo, não se verifica tal confiança de que a unidade de Deus seja capaz de serenar os seres humanos, por supostamente corresponder ao fecho de uma cadeia cujo início eles ignoram.³⁹ Nos dramas estáticos, por exemplo, não é

³⁷ “E a arte não fez nada senão mostrar-nos a confusão em que nos encontramos a maior parte das vezes. Inquietou-nos, em vez de nos silenciar e acalmar” (RILKE, 2011: 10).

³⁸ Aludindo ao “amplo coro do pano de fundo que determina o ritmo e o tom das nossas palavras [e que] não pode, em cena, por agora, fazer-se compreender através dos mesmos meios”, Rilke salienta que as “peças recentes” (dado o contexto, deduz-se que ele se refira àquelas de dramaturgos simbolistas) correspondem apenas a “uma primeira tentativa imperfeita de deixar transparecer a paisagem por detrás dos homens [...] em toda a sua dimensão, o que, por ora, parece irrealizável, devido não somente aos condicionalismos dos nossos palcos, mas igualmente à concepção que as massas desconfiadas têm” (ibidem: 19-20).

³⁹ O verso “Deus é o Homem de outro Deus maior” (FP III: 460) ilustra e sintetiza, a um só tempo, a visão de mundo sustentada pelo autor em textos de épocas e naturezas diversas. Segundo tal concepção, os deuses (incluindo o Deus de tradições monoteístas) compõem elos de uma cadeia infinita e daí a impossibilidade de se ter acesso à plenitude e à estabilidade de uma “Verdade Final” (OC ADC: 208; ADC: 301). No âmbito dramaturgico, intuição similar a essa se manifesta no inconcluso drama *Sessão dos deuses* (possivelmente não estático e do qual até o presente se conhece apenas uma folha datilografada), na passagem em que o “deus supremo” Júpiter busca tranquilizar os seres humanos, convidando-os a aceitar a impossibilidade mencionada acima, a que também os deuses estão sujeitos:

incomum que as figuras em cena, após experimentarem instantes de êxtase, recusem violentamente a revelação que estes propiciam – “Ah, arranca-me a alma, como os olhos para não ver!” (TE: 74; TDE: 93), requer a seu interlocutor um dos falantes do *Diálogo no jardim do palácio* –, compatível com a solução do mistério último das coisas, cujo vislumbre aterroriza as personagens. Em outro fragmento da mesma peça, um dos enunciadores confidencia: “Às vezes, quando acordo de noite, sinto parar de repente, para que eu não vá ouvi-lo, o ruído das mãos que estão tecendo o meu destino [...] e tenho uma vaga intuição da unidade divina da minha vida” (TE: 75; TDE: 98).

A referência a uma instância superior, feita de passagem no excerto acima, é retomada com maior insistência n’*O marinheiro*, sendo “uma voz que não ouço que m’as está segredando” (TE: 35; TDE: 56) e “uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende” (TE: 46; TDE: 72) apenas duas ocorrências. Diferentemente do que ocorre na quarta elegia de Rilke, em que o pressentimento do corte constitutivo do ser humano desde a infância não impede o eu lírico de concebê-la como parâmetro para a reconquista da unidade perdida, naquele “drama estático em um quadro” o apego à memória infantil (um dos núcleos temáticos favoritos de Pessoa) não conforta o trio de veladoras. De fato, antes mesmo da narração, pela Segunda delas, da história do marujo naufrago que sonhou uma pátria inexistente para suprir as saudades de sua terra natal e, deste modo, povoou seu imaginário com recordações de eventos fictícios – “Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara...” (TE: 41; TDE: 65) –, mesmo antes disso, enfim, já se insinuava a ficcionalidade das reminiscências pueris que elas compartilhavam umas com as outras: “Eu já nem sei em que pensava...”, diz a Terceira ainda no princípio do drama, conferindo, logo na sequência, aura dúbia aos elementos de sua infância remota: “No passado dos outros talvez... *no passado de gente maravilhosa que nunca existiu...* Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... *Porque é que correria, e porque é que não correria [...]?...* Há alguma razão para qualquer cousa ser o que é?” (TE: 34; TDE: 65; grifos meus).⁴⁰

[...] Não vos humilheis demasiado, porque sois como nós deuses, uma parte de sonho e uma parte de verdade, mas que parte é sonho e que parte é verdade nem vós podeis saber, nem nós: só o saberão os deuses dos deuses, se porventura o souberem. [...] A mim me chamam pai dos deuses, porque sou pai dos que são meus filhos; eu mesmo, porém, sou filho, e tiveram pais os que o são meus. Ninguém sabe se a falta de fim em tudo é por andar sempre para a frente para onde nunca se chega, ou por andar sempre à roda para onde não há onde chegar” (Pessoa, *apud* LOPES, 1980: 35).

⁴⁰ O pressentimento da irrealidade de experiências pretéritas, cuja ficcionalidade parece ser realçada pelo relato destas no presente, torna a comparecer em outros momentos do texto anteriores à

Por fim, a iminência do amanhecer provoca pânico nas veladoras, em vista do temor da subsequente revelação de que elas não passem de sonhos que outro alguém sonha, ao contrário do que ocorre com o sujeito poético da elegia de Rilke, que, mesmo após o apagar das luzes (indicativo do fim do espetáculo), aposta na potência redentora da experiência estética, que ele procura prolongar após o desfecho da representação (replicando, assim, a postura lúdica das crianças, que transitam entre a ficção e a realidade, o brinquedo e o mundo). Ao eu lírico daquele poema, portanto, traz conforto saber-se manipulado por uma entidade superiora, sensação completamente distinta daquela experimentada pelas veladoras.

4. Gordon Craig e Fernando Pessoa: sintonia e diferença

Uma vez que as figuras em cena n’*O marinheiro* avistam sua própria condição ficcional e intuem a si mesmas como marionetes que falam e gesticulam sob o comando de uma “quinta pessoa”, o texto já aponta para a precariedade ilusionista da própria representação teatral protagonizada por elas.⁴¹ Se Rilke, no fim do século XIX, considerava imperativo que o teatro daquele período se abastecesse com novos recursos cênicos, alguns anos depois Gordon Craig, ciente de tal necessidade, convocaria os artistas da cena europeus a trilharem caminho oposto ao sugerido por Pessoa diante do problema, de acordo com o exposto no início deste capítulo. Enquanto o escritor português opta pela sujeição do teatro à literatura, assegurando a reinvenção do primeiro ao mesmo tempo que se antecipa a eventuais censuras aos dramas estáticos (“Dir-se-á que isto não é teatro”; TE: 276), o teatrólogo inglês reivindica a autonomia do espetáculo

narrativa da Segunda veladora, tal como nas passagens a seguir, ditas pela Primeira: “[...] onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos [...] Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... *Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...*” (TE: 35; TDE: 57); “Ao pé da minha casa natal havia um lago. [...] Não sei porquê, mas *parece-me deste lago que ele nunca existiu... Lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?...*” (TE: 37; TDE: 59-60; grifos meus).

⁴¹ Vejam-se, nesse sentido, as sugestões a seguir, que aproximam o texto de Pessoa de uma peça célebre de Pirandello: “[...] não estarão as veladoras prestes a romper a bolha que as separa do mundo não-ficcional? Não serão elas, a exemplo do espetacular drama heteronímico, personagens em busca de um autor [...], na iminência de desatar o nó górdio da representação: a transformação de uma personagem em autor? [...] A aproximação do drama a *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, é profícua a essa leitura” (Gagliardi, “Introdução”, in TDE: 41-42); “[as veladoras] vão muito além de desestabilizar a realidade, à maneira dos heróis simbolistas. Elas ensaiam já *desmistificar a própria ficção*; ameaçam já se rebelar. [...] querem o sonho dentro do sonho e o teatro dentro do teatro. E por isso questionam o seu autor muito antes daquelas seis personagens que, na Itália de 1921, também procurariam para si o autor adequado” (JUNQUEIRA, 2013: 99; grifos da autora).

em relação ao texto dramático, conforme explicita o início do “Primeiro diálogo” entre o encenador [*stage-director*] e o frequentador de teatro [*playgoer*], originalmente veiculado na brochura *A arte do teatro*, em 1905:

O ENCENADOR

Você acaba de percorrer o teatro ao meu lado e de ver toda a sua construção geral, abrangendo o palco, a maquinaria necessária à manipulação dos cenários, os aparatos de iluminação e centenas de outras coisas mais [...] Vamos nos sentar aqui na plateia e conversar um pouco sobre o teatro e sua arte. Diga-me: você sabe o que é a Arte do Teatro?

O FREQUENTADOR DE TEATRO

Para mim, parece que a Arte do Teatro consiste na interpretação dos atores.

O ENCENADOR

A parte, então, equivale ao todo?

O FREQUENTADOR DE TEATRO

Não, é claro que não. Você quer dizer, então, que a peça equivale à Arte do Teatro?

O ENCENADOR

A peça é uma obra literária, não é? Diga-me, então: como é possível uma arte equivaler à outra? [...] a Arte do Teatro não corresponde nem à interpretação dos atores, nem à peça; nem à cena, nem à dança; antes, ela consiste em todos os elementos de que são compostas tais coisas: ações, que são o próprio espírito da atuação; palavras, que são o corpo da peça; linhas e cores, que são o próprio coração da cena; ritmo, que é a própria essência da dança.

(CRAIG, 1911: 137-138; idem, 2004: 60-61)

Pode-se elucidar essa marcante divergência entre Pessoa e Craig com respeito ao papel do texto dramático no teatro, em parte, pelo relativo desinteresse do primeiro quanto às práticas cênicas (mesmo que, de forma irônica, tenha nascido defronte uma das mais importantes casas de espetáculo lisboetas, o Teatro São Carlos), enquanto o segundo cresceu em efervescente universo teatral (era filho de Ellen Terry e quase enteado de Henry Irving, dois dos maiores artistas da cena durante a Era Vitoriana e que jamais tornaram pública a relação amorosa mantida por eles).⁴² Apesar disso, há significativos pontos de contato entre ideias que ambos cultivaram em relação ao teatro. A propósito da “arte do ator”, por exemplo, o escritor português observa estar ela condicionada ao que foi escrito pelo dramaturgo: “A peça é como uma barra onde o ator mostra suas habilidades ginásticas” (OP: 282).⁴³ Para além de um ataque ao exibicionismo desses “espíritos grosseiros [que] adoram falar” e aparecer em público

⁴² Sobre o não assumido relacionamento amoroso entre Ellen Terry e Henry Irving, cf. Luiz Fernando Ramos, “Gordon Craig: inventor da cena moderna”, in CRAIG (2017: 32).

⁴³ Para outra tradução da nota de que provém o excerto, redigida em inglês por Pessoa, cf. PEL: 78-79.

(ibidem), postura que serve de alerta àqueles que considera serem criadores mais nobres, a exemplo dos poetas – “A sede de glória do artista é feita carne na sede de aplauso do ator” (ibidem) –, tais observações atingem em cheio o ilusionismo cênico: “A base da representação é a falsidade” (ibidem). Argumentos similares a esses foram expostos por Craig em seu texto célebre a propósito da *Über-marionette*, segundo ilustra a passagem em que, ao se relatar um diálogo imaginário entre o narrador em primeira pessoa (representante de uma arte distinta, que se supõe ser a do teatro), um ator, um músico e um pintor, são atribuídas ao artista visual as seguintes reprimendas ao ofício do intérprete: “[o ator] renuncia a toda a ciência, toda a cautela, toda a razão, e o resultado é o bom humor da plateia [...] *ele* é o que nós aplaudimos, e não o que ele faz ou como faz; nada disso tem [...] absolutamente nada a ver com arte, com cálculo ou planejamento” (CRAIG, 1911: 70; idem, 2004: 46; grifo do autor).

O apontamento de Pessoa sobre o trabalho do ator e a passagem acima do ensaio de Craig já foram aproximados por Fernando MATOS OLIVEIRA (1997: 133), que teceu breves considerações a esse respeito: “A obra dramática e a crítica de Pessoa em relação à arte de representar acompanham, de modo surpreendentemente próximo, a reflexão de Craig em *O Ator e a Supermarioneta*. Ambas nascem de um desgosto comum perante o caminho realista do teatro”. Por não serem pontuais as afinidades entre o ideário estético desses dois autores, vale mesmo a pena prestar mais atenção nelas, inclusive porque ratificam a sugestão, pelo ensaísta, de que o artista inglês poderia ter exercido, relativamente a Pessoa, papel análogo ao que Antoine desempenhara quanto a Zola.⁴⁴

Em vista do que já se indicou no início deste trabalho, é provável que Pessoa não desconhecêsse o nome de Craig, embora até o presente não se saiba o quanto aquele pode ter se familiarizado com as práticas cênicas deste.⁴⁵ Por conta de sua intimidade com o universo anglo-saxão, o escritor português certamente não teria dependido, para tanto, da leitura d’*A religião do teatro*, obra lançada por Eduardo Scarlatti em 1928 e na qual se encontram as primeiras referências, em Portugal, às proposições do teatrólogo inglês.⁴⁶ Mesmo que não seja de todo improvável que o autor d’*O marinheiro* tenha tido

⁴⁴ “Como Zola, este Pessoa d’*O Marinheiro* também teve o seu Antoine, embora mais distante. [...] A *Arte do Teatro* de Gordon Craig, publicada dois anos antes do texto de Pessoa, teria sido uma justa contrapartida cênica ao que nele, seja qual for o motivo, ficou por dizer” (MATOS OLIVEIRA, 1997: 130). Nesta passagem, o crítico faz referência a *Sobre a arte do teatro*, de 1911, versão rebatizada e bastante estendida d’*A arte do teatro*, opúsculo editado em 1905.

⁴⁵ Cf. nota 22 do capítulo I, p. 36.

⁴⁶ Cf. “A ‘sur-marionette’ de Edward Gordon Craig – A magia das formas – O valor da interpretação no teatro ‘shakespeariano’”, in SCARLATTI (1945: 81-86).

contato indireto com algumas ideias do defensor da Über-marionette, é plausível entender a sintonia entre eles como resultado da assimilação de determinados referenciais críticos e literários em comum, sendo os nomes de William Blake, Walter Pater, John Ruskin e Oscar Wilde – além de Shakespeare, é claro – alguns daqueles admirados por ambos.⁴⁷ Especificamente no que concerne à reflexão sobre o teatro, a figura de Maurice Maeterlinck se impõe como referência incontornável para os dois, que partilham do gesto de retomada e afastamento da tradição cultivado pelo dramaturgo belga,⁴⁸ de cujo ensaio sobre “O trágico cotidiano” ambos se nutrem:

Eu acho que foi Maeterlinck quem apontou para nós que o drama não é somente aquela parte da vida que diz respeito aos bons e maus sentimentos dos indivíduos, e que existe muito drama na vida sem a colaboração de assassinatos, ciúmes e outras paixões primárias. [...] Claro, Shakespeare nos revelou tudo isso alguns séculos antes, mas faz muito bem e não há nenhum dolo em ter isso repetido. Ainda assim, creio que ele deveria ter nos contado que existem dois tipos de drama [...] eu [os] chamaria de Drama da Fala e de Drama do Silêncio [...] – isto é, dramas em que as falas se tornam algo mixto e inadequado. [...] se nós levarmos essa ideia mais longe, descobriremos que existem muitas outras coisas [...] que pertenceriam ao Drama do Silêncio, e uma nota muito grande nesse drama é desempenhada pelo mais nobre dos trabalhos humanos, a Arquitetura.

(CRAIG, 2017: 104)

Em *Rumo a um novo teatro*, de 1913, ao se firmar a tipologia de drama sugerida acima (parelha àquela estabelecida por Pessoa, quase na mesma época, entre drama/teatro dinâmico e estático; cf. TE: 276-278), é nítida a apropriação, por Craig (e também pelo escritor português), da noção maeterlinckiana de “diálogo do segundo grau”, que, embora pareça supérfluo e corra à margem do “diálogo indispensável”, compreende a própria essência do texto dramático: “[...] é preciso que haja outra coisa além do diálogo exteriormente necessário. Em uma obra, não há quase nada que valha mais do que as palavras a princípio inúteis na aparência. É nelas que se encontra a alma

⁴⁷ Os laços que ligam a obra de Pessoa à de alguns desses autores foram explorados por URIBE (2014). É digno de nota, ainda, o estudo de MONTEIRO (2000: 77-87), no qual se identificam traços da obra de Ruskin na concepção poética, por Pessoa, de Alberto Caeiro. Tampouco se deve ignorar, por fim, a postura polêmica assumida tanto por Craig quanto por Pessoa no que tange ao teatro de Bernard Shaw, bem como aquela concernente à inferioridade de Ibsen em comparação com Shakespeare, defendida por ambos.

⁴⁸ Com relação a Maeterlinck e Pessoa, já se teceram considerações a esse respeito no início do capítulo III, p. 100-103. Quanto ao teatrólogo inglês, veja-se o comentário que segue: “[...] Craig alimentou a esperança de formar artistas e técnicos que o acompanhariam na tarefa de criar o ‘teatro do futuro’. [...] sua fixação com o futuro não esconde seu grande interesse pelo passado, tal é a reverência com que trata os teatros da Antiguidade, grande inspiração de seu ideário. Mas o que configuraria um paradoxo – a mirada no futuro com as lentes do passado – não desinveste suas ideias de seu caráter original e antecipatório, principalmente a de uma nova cena que desse ao teatro a condição de arte autônoma, uma que fosse parelha à arquitetura e à música e distinta da literatura” (Ramos, in CRAIG, 2017: 15).

daquela” (MAETERLINCK, 1902: 193; 196). Acrescente-se que possivelmente Pessoa não teria estranhado o modo, próximo da impertinência, como o autor inglês se referiu ali ao dramaturgo belga, assinalando que Shakespeare já recorrera àqueles procedimentos séculos antes (e isso embora o próprio Maeterlinck tenha, no ensaio em questão, referido a personagem de Hamlet como precursora de seu “teatro estático”), pois também o escritor português se esforçou para atenuar a originalidade das realizações do criador d’*Os cegos*, bem como diminuir o impacto destas nos dramas de sua própria lavra. Talvez saltasse aos olhos de Pessoa, ainda, a semelhança entre a sugestão de que a arquitetura constituiria uma modalidade de “drama do silêncio” e as proposições feitas por seu amigo Sá-Carneiro na parcela final do texto sobre “O teatro-arte”, igualmente divulgado no ano de 1913 e em que se alude não apenas aos romances *Madame Bovary* e *O primo Basílio*, mas também à preciosidade arquitetônica da Catedral de Notre-Dame como obras dramáticas.⁴⁹

Caso o dramaturgo português, enfim, tivesse levado a termo seu propósito de traduzir *O marinheiro* para inglês (cf. TE: 252-255) e o texto eventualmente chegasse às mãos de Craig, é provável que este reconhecesse nessa peça um “drama de silêncio”, em sintonia com certas ideias defendidas em *Rumo a um novo teatro*:

Sinto que os dramas não deveriam nunca contar nada. Não quero dizer que você não deveria escutar nenhuma palavra falada, ainda que isso fosse uma grande benção, mas as coisas feitas, as ambições despertadas, não deveriam nunca ser concluídas – elas deveriam ser sempre um mistério; e mistérios deixam de existir no momento em que as coisas acabam; o mistério morre quando você toca a alma das coisas ou vê a alma bem clara.

(CRAIG, 2017: 78)⁵⁰

Mesmo que um e outro percorram caminhos distintos em direção a um novo teatro, tanto o drama estático pessoano, de acentuado apelo auditivo (dada sua ênfase no tratamento poético da palavra), quanto os dramas destituídos de fabulação imaginados

⁴⁹ Posteriormente, em carta remetida a Francisco Costa em 10 de agosto de 1925, também Pessoa defenderia a abrangência do conceito de drama para além da literatura: “Para mim, pois, a arte é essencialmente dramática, e o maior artista será aquele que, na arte que professa – porque em todas as artes, condicionado isto pela “matéria” delas, se podem fazer dramas, isto é, sentir dramaticamente – mais intensa [...] e complexamente exprimir tudo quanto em verdade não sente” (CORR II: 84-85).

⁵⁰ Não por acaso, há uma menção ao dramaturgo belga no período imediatamente anterior ao excerto citado: “Maeterlinck, claro, sustenta que saber o lugar em que se está é encontrar o céu, mas isso não será possível” (CRAIG, 2017: 78). A manutenção da aura enigmática das coisas, imunes à prévia atribuição de sentido, também constitui um tópico presente no discurso das veladoras n’*O marinheiro*: “Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas? Que pena se alguém pudesse responder!...” (TE: 34; TDE: 56); “Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum” (TE: 40; TDE: 63).

pelo teatrólogo inglês (menos dependentes do verbo e, por isso, mais afeitos à dimensão visual dos eventos cênicos, a exemplo dos textos dramáticos de Almada Negreiros),⁵¹ os rumos tomados por Fernando Pessoa e Gordon Craig convergem no que tange ao favorecimento de uma cena abstrata (possivelmente não previsto de forma programática pelo primeiro deles, mas tampouco obstruído por quem qualificou o teatro estático como “absolutamente irreal e falso”; cf. TE: 277), ao esvaziamento do caráter individual das personagens e à indispensável imobilidade delas, amplificada por sua eventual encarnação nos atores, fossem eles seres humanos de carne e osso, fossem eles bonecos feitos de pano ou madeira. Em todos esses casos, o projeto teatral daquele encenador acolhe, em alguma medida, a proposição da Über-marionette.

No ano seguinte à escrita do ensaio em que logo tornaria pública tal proposição, Craig redige “Os artistas do teatro do futuro”, também recolhido no volume *Sobre a arte do teatro* e cuja peculiar dedicatória evidencia seu interesse não no extermínio, mas no aprimoramento dos atores de então – postura já latente no texto anterior, porém ofuscada pela incendiária epígrafe deste –,⁵² bem como cede espaço à imodéstia da sugestão de que, dali por diante, apenas ele mesmo seria capaz de suscitar a renovação daquela arte.⁵³ Nesse texto, são retomados e ampliados argumentos desenvolvidos nos anteriores, tais como o imperativo de que, no trabalho artístico, o sentimento se submeta ao intelecto, princípio igualmente cultivado por Pessoa e que, transposto para o teatro, resulta na exigência de absoluto comedimento de gestos e expressões pelos atores⁵⁴ – daí a verificação de que, tal como existia àquela altura, o ator deveria “afinal desaparecer e ser amalgamado em algo distinto, caso obras de arte ainda [quissem] ser

⁵¹ O autor inglês reforça esse aspecto já na página inicial do livro impresso em 1913, ao salientar que tanto o vocábulo grego *theatron* quanto o latino *theatrum* remetem ao aspecto visual do teatro, ressaltando não haver, nos dicionários etimológicos consultados por ele, “nenhuma palavra sobre isto ser um lugar para ouvir 30.000 palavras balbuciadas em duas horas” (CRAIG, 2017: 45).

⁵² “Para salvar o teatro, o teatro precisa ser destruído; os atores e atrizes devem, todos eles, morrer de peste... Eles tornam a arte impossível” (CRAIG, 1911: 54; idem, 2004: 54). O autor informa ter extraído a frase do livro *Studies in seven arts*, publicado em 1900 por Arthur Symons, que atribuiu a sentença à célebre atriz italiana Eleonora Duse.

⁵³ “Dedicado à jovem raça de atléticos trabalhadores em todos os teatros. || Pensando bem, dedico este texto à única personalidade corajosa no mundo do teatro que irá dominá-lo e remodelá-lo algum dia” (CRAIG, 1911: 1; idem, 2004: 6).

⁵⁴ “[...] o ator ideal será o homem detentor tanto de uma natureza rica quanto de um cérebro poderoso. [...] No papel de Otelo, ele não saltaria com fúria para cima e para baixo, revirando seus olhos e retorcendo suas mãos a fim de nos transmitir a impressão de ciúme. [...] quem esteve mais próximo desse ator ideal foi Henry Irving, cuja mente comandava a natureza dele” (CRAIG, 1911: 11-12; idem, 2004: 11-12).

vistas em nosso reino do Teatro” (CRAIG, 1911: 12; idem, 2004: 12).⁵⁵ Uma das decorrências do cumprimento desse ideal seria a futura adoção de máscaras pelos intérpretes, pois elas corresponderiam ao “único meio adequado para se retratarem as expressões da alma tal como mostradas por intermédio das expressões faciais” (CRAIG, 1911: 13; idem, 2004: 13).⁵⁶ De todo modo, há uma inequívoca condução do argumento rumo à *Über-marionette*, cujo parentesco com as ideias defendidas por Kleist cerca de cem anos antes é perceptível em ao menos uma passagem do texto:

O corpo humano se recusa a ser um instrumento, até mesmo para a mente que se aloja naquele corpo. A divina unidade original [...] de nossa natureza foi implacavelmente partida [...] Para mim, há sempre algo de mais conveniente no homem quando ele forja um instrumento fora de sua própria pessoa [...] Não creio, de forma alguma, na magia pessoal do homem, mas apenas na sua magia impessoal. Parece-me ser necessário não nos esquecermos de que pertencemos a um período posterior à Queda e não anterior a esta. [...] Naquele grande período que a precedeu, podemos imaginar o ser humano em tamanho estágio de perfeição que o simples fato de desejar voar equivalia a voar, o simples fato de desejar o que chamamos de impossível equivalia a realizá-lo.[...] o homem já não pode [...] proclamar a sua pessoa como o meio [*medium*] perfeito e apropriado para exprimir o pensamento perfeito. || Assim, precisamos banir de nossa mente qualquer pensamento relativo ao emprego de uma forma humana como instrumento por meio do qual possamos traduzir o que chamamos de *Movimento*.

(CRAIG, 1911: 48-50; idem, 2004: 34-35; grifo do autor)

Para além do diálogo com Kleist, já observado por LE BOEUF (2014) e implícito na descrição da impossibilidade de o bailarino (equivalente ao ser humano expulso do Éden) reproduzir com seu corpo o “Movimento” (princípio que pressupõe, por sua vez, a interlocução com Maeterlinck, visto não se confundir com quaisquer gesticulações; bem ao contrário, diz respeito à capacidade de o teatro, transcendendo as palavras e os gestos, revelar a presença de forças invisíveis no entorno do ser humano; cf. CRAIG, 1911: 46-47; idem, 2004: 32-33), o trecho acima introduz o problema da impessoalidade, decisivo para a poética de Fernando Pessoa e que impactou a concepção de seus dramas estáticos, cujas personagens, destituídas de feições individuais, curiosamente se ajustam melhor à ideia de “despersonalização dramática” (CORR II: 340) do que o trio Caeiro-Reis-Campos. Isso porque tais heterônimos, que o autor sustenta ter concebido à luz de tal preceito, respondem antes a um princípio de personificação, por serem idealmente dotados de biografia, temperamento, opiniões e

⁵⁵ Na primeira edição da obra, o autor, em nota de rodapé ausente da edição portuguesa, explicita o vínculo entre tal amálgama do ator “em algo distinto” e a *Über-marionette*.

⁵⁶ Trata-se de argumento similar ao de MAETERLINCK (2013: 91), partidário da existência de uma antinomia entre “elementos acidentais e humanos” que, segundo ele, não era ignorada pelos gregos antigos, cujas “máscaras que não compreendemos mais serviam justamente para atenuar a presença do homem e enfatizar o símbolo”.

estilo distintos entre si e, sobretudo, também dos de seu criador (o que asseguraria a impessoalidade do método criativo dele). Trata-se, como se vê, de procedimento diverso daquele mobilizado em dramas como *O marinheiro*, ainda que nessa peça já pareça se anunciar o advento da heteronímia: “E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam”, diz a Terceira veladora à Segunda no desfecho, obtendo desta última a seguinte resposta: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real” (TE: 45; TDE: 71).

Sob tal perspectiva, é não o “drama em gente, em vez de em atos” (TH: 228) encarnado pelos heterônimos – cujas biografias, quando publicadas por Pessoa, seriam acompanhadas “de horóscopos e, talvez, de fotografias” (ibidem) –, mas sim o esvaziamento de caráter individual das personagens do drama estático pessoano o que se ajusta às ideias defendidas em *Sobre a arte do teatro* por Gordon Craig, para quem o ator deveria renunciar ao propósito de “*entrar no papel*”, segundo conhecida expressão do jargão teatral, e se dedicar, pelo contrário, a “*sair completamente do papel*” (CRAIG, 1911: 63; grifos do autor).⁵⁷ Daí a recusa, nos textos daquela coletânea, a toda espécie de ilusionismo, que, ainda previsto pelo escritor português no âmbito da literatura (mesmo que privado de alcance absoluto),⁵⁸ era completamente rejeitado pelo teatrólogo inglês no âmbito das artes cênicas: “[...] apenas para o ator, o ventríloquo e o enchedor de animais [*animal-stuffer*], quando falam de injetar vida em suas obras, isso se refere à reprodução de algo autêntico e diretamente extraído da vida” (CRAIG, 1911: 63-64; idem, 2004: 43). A jocosa alusão às práticas cênicas de Antoine, conhecido por ter trazido para o palco não apenas mobiliário genuíno (portas e cadeiras, por exemplo) – ambição levada ao extremo pelo verismo dos Meiningers, que recorriam a objetos legitimamente relativos à época em que se situavam os eventos cênicos –, mas também outros artigos autênticos (dentre eles, sangrentas peças de carne bovina), essa jocosa referência, enfim, não deixa qualquer dúvida acerca da repulsa, por Craig, à estética naturalista, alicerçada na recriação fotográfica da realidade circundante – o que também elucida seu entendimento do ator não como artista (responsável, segundo ele, pela

⁵⁷ Ausente da edição portuguesa, o trecho consta em tradução brasileira do ensaio em que figura (cf. CRAIG, 2012: 106).

⁵⁸ Veja-se o que Pessoa, em carta que dirigiu a João Gaspar Simões em 28 de julho de 1932, diz a respeito da dimensão performática da heteronímia: “Não sei se alguma vez lhe disse que os heterônimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto absurdo, para o disfarce absoluto). [...] Assim, o título do primeiro volume seria, pouco mais ou menos: *Fernando Pessoa – Ficções do Interlúdio – I. Poemas Completos de Alberto Caeiro (1889-1915)*” (CORR II: 270).

criação de algo novo), mas como imitador (cf. CRAIG, 1911: 33-35; idem, 2004: 25-26).⁵⁹

Tal como proposto pelo teatrólogo inglês, a saída para esse impasse residiria na substituição do naturalismo pela “*nobre* artificialidade” (CRAIG, 1911: 35; idem, 2004: 25; grifo do autor) de antigas convenções teatrais, caracterizadas menos pelo desvelamento do que pela alusão:⁶⁰ “Por meio da sugestão, pode-se transpor para o palco a sensação de todas as coisas. [...] A realidade – a exatidão do pormenor – de nada vale no palco” (CRAIG, 1911: 26-27; idem, 2004: 21). Por implicar o trabalho do ator, essa demanda por uma cena não ilusionista extrapola a cenografia e os figurinos, dialogando com o estatismo proposto por Maeterlinck e reconfigurado por Pessoa: “Da mesma forma como sugeri a invenção de trajes simbólicos, deve-se igualmente inventar uma série de gestos figurativos [*significant actions*] [...] lembrando que mais vale gesto nenhum do que um gesto diminuto” (CRAIG, 1911: 36; idem, 2004: 26) – ponto de vista sintonizado com a sugestividade dos “gestos nenhuns” feitos pela imóvel protagonista do drama *Salomé*, de quem os pensamentos se projetam em “gestos no ar” e se tornam, deste modo, apreensíveis pelos homens em torno dela (cf. TE: 175-176; TDE: 111).

Se a percepção de que o “teatro estático usa o movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível” (TE: 277) terá induzido Pessoa a subordinar essa arte à “forma totalmente sintética da literatura” (ibidem), com o possível objetivo, em tal apontamento teórico, de assegurar a legitimidade da modalidade teatral concebida por ele a partir de Maeterlinck, percepção análoga a essa conduziu Gordon Craig, defensor da autonomia do teatro em relação às outras artes (sobretudo a literária), não apenas a sugerir o advento futuro de um teatro sem texto e sem atores,⁶¹ mas também a propor o descarte dos intérpretes de carne e osso no teatro da época em que vivia, preservando a dimensão espetacular desta arte: “[...] precisamos banir de nossa mente qualquer ideia relativa ao emprego de uma forma humana como instrumento [...]” (CRAIG, 1911: 50; idem, 2004: 35). A ousadia do teatrólogo é tamanha que, ao narrar a origem dos vínculos entre o

⁵⁹ Nestas páginas, mencionam-se tanto o Théâtre-Libre, de Antoine (referido apenas como “um comediante francês”), quanto a companhia dos Meiningen. Mais à frente, em outro capítulo, retoma-se o argumento da impessoalidade, ao proclamar-se estar interdita aos atores o qualificativo de autênticos artistas, pois o ofício deles se sujeita ao poder da emoção e esta pode subjugar a mente, responsável pela produção daquilo que detém valor artístico (cf. Craig, 1911: 54-58; idem, 2004: 38-40.)

⁶⁰ Constitui eloquente ilustração de tal princípio a representação, por um único ator, do exército da Polônia, em *Ubu rei*, de Jarry, bem como a do povo de Zanzibar, n’*As mamas de Tirésias*, de Apollinaire.

⁶¹ “Creio no tempo em que poderemos estar aptos a criar obras de arte no Teatro sem o emprego da peça escrita, sem o emprego de atores” (CRAIG, 1911: 53; idem, 2004: 37).

texto e a cena, ele não desconsidera a lógica textocêntrica, segundo a qual o ator equivale a simples ferramenta para a propagação da obra literária:

O jovem homem aparece diante da multidão, recita os versos e a recitação destes é uma esplêndida propaganda para a arte da literatura. [...] como essa foi uma ideia nova e original àquela época, o autor julgou-a lucrativa e não muito tempo depois outros autores julgaram algo excelente empregar homens bonitos e volúveis *como instrumentos*. Não lhes incomodou em nada que o instrumento fosse uma criatura humana. [...] em vista dos motivos que já apresentei, o corpo do homem é, *por natureza*, completamente imprestável como material para alguma arte. [...] Sei perfeitamente que o que eu disse aqui não vai criar, ainda, um êxodo de todos os atores de todos os teatros do mundo [...] o Teatro seguirá a progredir e os atores seguirão a atravancar o desenvolvimento dele por mais alguns anos. Mas vejo uma fresta por meio da qual os atores, com o tempo, podem escapar da escravidão a que estão sujeitos. Eles devem criar, para si mesmos, uma nova forma de atuar, majoritariamente constituída por gestos simbólicos. Hoje, eles *personificam um papel* e o interpretam; amanhã, eles devem *representá-lo* e interpretá-lo; e no terceiro dia eles devem criá-lo. Por tais meios, o estilo poderá renascer.

(CRAIG, 1911: 60-61; idem, 2004: 41-42; grifos do autor)

Chega-se, assim, ao ponto central do ensaio sobre “O ator e a Über-marionette”. Uma vez que o corpo humano, segundo o argumento de Craig (ecoando o de Kleist), não constitui instrumento apropriado para a produção de uma obra de arte, em decorrência do domínio exercido por ele sobre a mente, como seria possível reconstituir, no teatro, “o movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível” a que aludia um autor como Pessoa? Dada a progressão argumentativa daquele texto, a resposta para essa pergunta, claro está, se encontra no termo referido em seu título, que, de forma análoga ao *Übermensch* nietzschiano – vocábulo de difícil tradução para o português, pois evoca, simultaneamente, a exacerbação e a ultrapassagem da condição humana –, ao mesmo tempo aponta para o fortalecimento e para a suplantação da marionete no dito “teatro do futuro”.

Se as realizações mais elevadas do trabalho artístico não advêm da expressão de experiências ou sentimentos individuais,⁶² e se o fortalecimento do teatro moderno dependeria de sua competência em transcender o ilusionismo fotográfico cultivado pela estética realista-naturalista (cf. CRAIG, 1911: 79-80; idem, 2004: 51-52), o texto tanto cogita expulsar o ator em carne e osso da cena, substituindo-o por uma figura inanimada – a Über-marionette, que não apenas seria imune a aplausos (assim como o ator ideal concebido por Diderot), mas também asseguraria que não mais se confundissem a realidade e a arte (cf. CRAIG, 1911: 81-82; idem, 2004: 52-53) –, quanto considera a

⁶² Princípio familiar a Pessoa e que Craig associa não apenas a escritores como Dante e Flaubert, mas também a uma atriz como Duse e aos antigos artistas egípcios (cf. CRAIG, 1911: 77-79; 87; idem, 2004: 49-51; 55).

hipótese de se converter o corpo humano “em uma máquina ou em uma peça de matéria inerte como a argila” (CRAIG, 1911: 70; idem, 2004: 47), *marionetizando-o*. Mesmo que essa ambiguidade não tenha sido propriamente prevista por Craig (a segunda alternativa, que ali figura menos como proposição prática do que como especulação teórica, afinal se revelou frutífera no teatro que prosperou na segunda metade do século XX, conforme ilustram inúmeras encenações de Claude Régy),⁶³ não se pode dizer que ele a tenha ignorado por completo, pois não apenas aludiu expressamente, em seu texto, à necessidade de os atores criarem “uma nova forma de atuar”, como também, anos mais tarde, esclareceu não ter pretendido “ver os atores vivos substituídos por pedaços de madeira, como a Duse, a grande Duse, não pretendia verdadeiramente que morressem todos os atores que representam por esse mundo” (CRAIG, 1963: 33). Isso porque, segundo ele justifica nos parágrafos imediatamente seguintes a esta passagem, a Über-marionette constituiria um símbolo dos requisitos necessários ao renascimento do ator, dotado de um novo estilo:

Não é verdade que quando gritamos: “Ide para o Diabo!” não pretendemos verdadeiramente que o desejo se realize? Quereis dizer simplesmente: “Ide atear um pouco o fogo do Inferno e voltai curados!” || Era isso que eu queria fazer aos comediantes [...] A “Sur-marionette” é o comediante com fogo a mais e egoísmo a menos, com o fogo sagrado, o fogo dos deuses e o dos diabos, mas sem o fumo e o vapor de que os mortais os envolvem.

(ibidem: 33-34)

Em vista de tudo o que já se discutiu até aqui, nota-se que ambas as alternativas são compatíveis com o drama estático pessoano, cujas personagens, frequentemente entregues a experiências de êxtase responsáveis por conjugar a vida e a morte (por vezes, na fronteira com a esfera divina), se mostram em sintonia com a figura inanimada concebida pelo teatrólogo inglês: “A über-marionette não competirá com a vida; antes, irá além dela. Carne e osso não serão o seu ideal, mas sim o corpo em transe; ela ambicionará se vestir de uma beleza que evoque a morte enquanto exala um espírito

⁶³ Naturalmente, não se pode ignorar que o “teatro da morte” proclamado por KANTOR (2002) – que, nesse texto de tom familiar ao de um manifesto, se refere nominalmente a Gordon Craig – já havia sido previsto, em alguma medida, pelo teatrólogo inglês, animado, tanto quanto Maeterlinck, pelo propósito de recriar cenicamente tudo aquilo que, sendo invisível aos olhos, parece pertencer antes à morte do que à vida: “Meu prazer não deve ser competir com o aplicado fotógrafo; desejo sempre ambicionar atingir algo inteiramente oposto à vida tal como nós a enxergamos. [...] Penso que meu objetivo deveria ser, acima de tudo, captar algum vestígio remoto desse espírito que chamamos de Morte, convocando coisas belas do mundo imaginário; há quem diga que elas são frias, essas coisas mortas, eu não sei: com frequência, elas aparentam ser mais quentes e mais vivas do que aquelas que desfilam como parte da vida. Sombras, espíritos, me parecem mais belos e carregados de mais vitalidade do que homens e mulheres” (CRAIG, 1911: 73-74; idem, 2004: 48-49).

vivo” (CRAIG, 1911: 84-84; idem, 2004: 54).⁶⁴ Desse modo, seja relativa a uma espécie de armadura ou exoesqueleto de que os atores seriam revestidos e em função de cujo peso os movimentos deles seriam bastante restritos, seja concernente a uma metáfora com o objetivo de revigorar os modelos de atuação em voga no início do século XX (cf. RAMOS, 2017: 129; 131), a Über-marionette promove a *imobilidade extática* no seio do espetáculo teatral, constituindo-se, portanto, como uma forma bastante estimulante de se pensar a dimensão cênica do teatro estático de Pessoa. Aliás, o figurino imaginado por Almada Negreiros para uma possível encenação d’*O marinheiro* – “as três veladoras se metiam num único, enorme vestido, que lhes prendia, por completo, os movimentos” (*apud* Rebello, 1994: 135) – se ajusta às condições da cena imaginada pelo teatrólogo inglês, cujo encontro com a bailarina Isadora Duncan, em 1904, impulsionou as ideias defendidas por ele acerca de uma nova espécie de teatro, que privilegiava “a imobilidade dos corpos como constrição que os potencializa” (RAMOS, 2017: 126).⁶⁵

O ideal da Über-marionette, em síntese, favorecia o “enfraquecimento do ator como ente dramático” (*ibidem*: 131) e já indicava o caminho a ser trilhado por diferentes artistas teatrais no decorrer do século XX, orientados por “uma nova noção sobre o desempenho dos atores, mais despersonalizada e fundada no corpo do que [...] na elocução verbal” (*ibidem*: 123). Tais princípios são igualmente consentidos pelo drama estático pessoano, embora as figuras que este disponha em cena (das quais o tom de voz lento e apagado, previsto pelas raras rubricas, eclipsa uma parcela daquilo que elas dizem) ainda sugiram o culto, pelo autor português, de um teatro do verbo. Apesar disso, a matéria-prima dessas peças de Pessoa – bastante afeitas ao horizonte textual, repellido por Craig em sua enérgica defesa da autonomia do teatro em relação às outras artes – é constituída por um elemento que dialoga com as ideias defendidas pelo teatrólogo inglês. Trata-se da “palavra cênica”, expressão cunhada por NASCIMENTO ROSA (2003: 508) para descrever os “dramas *verbalmente espetaculares*”⁶⁶ de António

⁶⁴ A propósito do parentesco dessa concepção de êxtase com o teatro oriental (reconhecida por Craig e tampouco ignorada por Pessoa, autor do inacabado drama estático *Sakyamuni*), cf. RIBEIRO (2017).

⁶⁵ A propósito do encontro entre o teatrólogo inglês e a bailarina americana, veja-se a síntese a seguir, feita pelo pesquisador brasileiro a partir de entrevista radiofônica concedida por Craig no início dos anos 1950: “O que mais o impressionou naquela sessão [na cidade de Weimar], em que a bailarina estava acompanhada apenas de um pianista, foi o fato dela se movimentar a contrapelo da música, permanecendo parada enquanto o piano soava peças de Chopin, e dançando quando vinha o silêncio, como se aqueles passos já não fossem ilustrações do que era tocado, mas movimentos autônomos, que esperavam a sonoridade do piano ser interrompida para, em contraponto, estabelecerem sua própria existência” (RAMOS, 2017: 125).

⁶⁶ A expressão grifada pelo autor deriva do “verbalismo espetacular” a que se refere RÉGIO (1967: 111) no conhecido ensaio “Vistas sobre o teatro”.

Patrício e que, segundo se argumentará aqui, não se distancia do horizonte estético de textos como *O marinheiro*:

[...] a *palavra cênica* é uma palavra que pertence ao acontecer do palco na medida em que ela, ao mesmo tempo, *representa* autónoma e teatralmente por si mesma: é uma espécie de palavra-atriz [...] a *palavra cênica* é a que se destina a ser representada pelo ator mas, no seu absolutismo expressivo, é igualmente a palavra representadora, ativante de gestos, de silêncios, e protagonista de pausas, de dizeres (palavra-atriz/verbo-ator); renunciando o sonho artaudiano por uma palavra mágica no palco, em detrimento de um *teatro de conversação*, isto é, de base psicologista.

(NASCIMENTO ROSA, 2003: 519-520; grifos do autor)

Destituídas de quaisquer traços psicológicos individuais, as veladoras tecem entre si um diálogo cuja dinâmica, distante daquela relativa a um “teatro de conversação”, é ilustrada pela advertência feita por uma delas nos instantes finais do texto: “Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido...” (TE: 45; TDE: 70). Além disso, a “palavra mágica” que elas instituem na cena, fomentando a criação de uma personagem fictícia (o marinheiro naufrago) responsável por desorganizar a realidade em que elas mesmas se inserem, também essa “palavra mágica”, afinal, se ajusta à concepção exposta acima pelo estudioso português. Tais são os aspectos que nos conduzirão ao último segmento deste capítulo, baseado na hipótese de que um drama como *O marinheiro*, não obstante recorra a elementos com forte carga simbólica, ao mesmo tempo atua para retirar-lhes a estabilidade sígnica, esvaziando-os de sentido. Antes de avançarmos nessa direção, contudo, cumpre ressaltar um último componente do edifício teórico de Gordon Craig que permite iluminar a dimensão cênica do drama estático pessoano. Trata-se da exigência de uma “cena radicalmente abstrata, [em que] não haveria o reconhecimento de referentes anteriores, ou de uma narrativa clara” (Ramos, in CRAIG, 2017: 27), e na qual os atores deveriam se postar no palco de modo a praticamente desaparecerem em meio a “essa cena quase etérea e que pressupunha um espaço cênico liberto das funções representacionais” (ibidem: 28):

[...] é uma coisa sensata colocar um figurino branco contra um fundo escuro e um figurino escuro contra um fundo luminoso. Isso faz a figura sobressair, mas o que você deveria fazer quando quisesse que a figura se mesclasse à cena, se não sumisse nela? Macbeth, perambulando sem rumo em seu castelo durante a noite parece ser parte de sua habitação; e eu lembro que quando [Henry] Irving encarnou o papel, ele estava vestido com um figurino quase da mesma cor das paredes.

(CRAIG, 2017: 152)

Ao se deter sobre as proposições cênicas de Gordon Craig, frequentemente traduzidas por ele mesmo em desenhos e gravuras em metal, o pesquisador Patrick Le

Boeuf (curador, entre 2006 e 2009, do acervo do teatrólogo inglês sob a guarda da Biblioteca Nacional da França) chamou a atenção para um dado curioso relativamente a essas ilustrações: por que motivo Craig as teria povoado com figuras humanas, sendo ele um tão severo defensor do não figurativismo teatral? Eis algumas hipóteses aventadas pelo investigador francês:

Essas figuras tinham como intenção indicar uma escala? Isso é muito improvável. Realmente tinham a intenção de retratar performers humanos? Algumas delas parecem muito com Über-marionettes e poderiam, portanto, ser consideradas como receptáculos para manipuladores humanos. Mas muitas outras parecem um tanto estranhas enquanto seres humanos: são meras sombras, formatos bizarros, seres minúsculos sob risco de serem esmagados pelas enormes colunas que os cercam ou de caírem das estreitas plataformas em que estão postos. Sou muito tentado a enxergar nelas não performers reais, mas sim [...] aparições a serem imaginadas apenas, não concretizadas. A finalidade última do palco cinético era precisamente evocar essas aparições.

(LE BOEUF, 2014: 415-416)

Não cabendo, no contexto desse trabalho, o exame pormenorizado dos componentes materiais que Craig concebeu para a concretização do “palco cinético” subjacente ao projeto *Cena*, alimentado desde 1910 (quando foram patenteadas as ferramentas necessárias para sua consecução) e exposto na brochura homônima publicada em 1922,⁶⁷ deve-se reter, das hipóteses acima, a remissão à atmosfera sugestiva que o teatrólogo inglês pretendia imprimir às realizações teatrais encampadas por ele, conforme exemplificam os cenários que concebeu, em 1906, para uma encenação de *Rosmersholm*, de Ibsen, estrelada por Eleonora Duse: “Prevalece a impressão poderosa de forças desconhecidas que recaem sobre o lugar. [...] Estamos em Rosmersholm, uma casa de sombras” (Craig, *apud* RAMOS, 2017: 126).

Outra ilustração, bastante expressiva, de tais concepções se encontra em “Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare”, compilado em 1911 no volume *Sobre a arte do teatro*, indicando-se sua escrita no ano anterior. Nele, já de início o autor defende que a presença de entes sobrenaturais naquelas peças constitui impeditivo para qualquer abordagem cênica delas sob enquadramento realista (cf. CRAIG, 1911: 264; *idem*, 2004: 155), dado que essas entidades, correspondentes a uma “mescla entre o palpável e o insondável; [...] figuras intangíveis como a morte” (CRAIG, 1911: 268; *idem*, 2004: 157), igualmente propiciam a “visualização momentânea das forças invisíveis que

⁶⁷ “O projeto se estruturava por meio de *screens* ou telas/biombos [...] dispositivos de telas articuladas em abas que, sustentadas sobre rodas, almejavam dar à arquitetura cênica [...] mobilidade e flutuação só habituais à música [...] substituindo a cenografia imóvel e pesada da cena realista pela leveza dessas telas móveis, e gerando, com isso, [...] novas possibilidades representacionais para a arte da cena” (Ramos, in CRAIG, 2017: 12-13).

dominam a ação” (CRAIG, 1911: 266; idem, 2004: 155). Além disso, elas não diriam respeito, segundo o autor argumenta, a elementos estranhos ao ambiente no qual trafegam os seres de carne e osso, mas sim a “símbolos visíveis do mundo sobrenatural que envolve o natural” (CRAIG, 1911: 264; idem, 2004: 155). Difícil não projetar tais comentários sobre *O marinheiro* de Fernando Pessoa, também ele um leitor atento do teatro shakespeariano e que, nesse e em outros dramas estáticos, se empenhou em articular o visível e o invisível, fazendo incidir sobre as figuras em cena a pressão de potências não apreensíveis pelos olhos, porém cuja presença é sensivelmente intuída por outros meios (como o tato, por exemplo, que permite às veladoras reconhecer no frio um dos indícios de que transita entre elas uma “quinta pessoa”, responsável pelo controle das falas delas).

Especialmente os comentários feitos por Gordon Craig a *Macbeth*, em que “toda a ação é regida por um poder invisível” (CRAIG, 1911: 268; idem, 2004: 157), fazem supor que ele teria sido, entre os contemporâneos de Pessoa, um dos mais aptos (se não o mais apto) profissionais de teatro a levar para a cena aquele “drama estático em um quadro”. E isso não apenas em decorrência das disposições teóricas do teatrólogo inglês – algumas das quais já discutidas aqui –, mas também em vista da sensibilidade de sua breve leitura do texto shakespeariano,⁶⁸ bem como dos meios ali sugeridos para conferir materialidade cênica aos componentes fantasmagóricos daquela tragédia, dos quais emana “o poder avassalador de agentes invisíveis” (ibidem), cuja coerção deveria ser sentida tanto pelas personagens e por seus intérpretes quanto pela plateia:

Pois quando Shakespeare escreveu “entra o fantasma de Banquo”, ele não tinha em mente tão-só um intérprete revestido com uma peça de gaze. [...] Ele [o fantasma de Banquo] equivale [...] a uma clara instrução de Shakespeare para que os homens de teatro possam tanto estimular a própria imaginação deles quanto deixarem adormecer a lógica do razoável. [...] Isso, no entanto, é o que os encenadores parecem não compreender [...] Por que motivo os fantasmas de Shakespeare, tão expressivos e impressionantes ao lermos as peças, parecem tão ridículos e pouco convincentes no palco? É porque, nesse último caso, a chave é virada de maneira brusca, sem que se tenha preparado a atmosfera adequada. [...] Caso o encenador concentre a sua atenção e a da plateia nas coisas visíveis e materiais, uma peça como essa [*Macbeth*] será privada de metade da sua magnificência e de todo o seu significado. Caso, porém, ele introduza o elemento sobrenatural sem recorrer à caricatura; caso ele faça a ação brotar não de elementos meramente materiais, mas sim psicológicos [...] então ele terá atendido melhor à intenção do poeta do que, se em vez disso, tivesse convertido aqueles espíritos majestosos em senhores de voz cavernosa com rostos esbranquiçados e envoltos em gaze.

(CRAIG, 1911: 265-269; idem, 2004: 155-157)

⁶⁸ Muito embora ele advirta desempenhar, em seu texto, não o papel de comentador, mas sim o de encenador da peça (cf. CRAIG, 1911: 271; idem, 2004: 159). De todo modo, o teatrólogo inglês dá mostras de uma leitura sólida da tragédia.

Fundamentadas no princípio de que toda a eficácia de uma montagem de *Macbeth* derivaria da capacidade imaginativa do encenador em sugerir a presença de forças sobrenaturais no entorno das personagens, as recomendações de Craig também se mostram valiosas para o eventual encenador d'*O marinheiro*. Embora o trio de veladoras desse texto estruturado em um único quadro não sofra transformações análogas às observadas pelo teatrólogo inglês relativamente ao casal que protagoniza os cinco atos da tragédia shakespeariana – o autor ressalta, por exemplo, o estado de hipnose em que Macbeth atravessa os quatro primeiros, como se de um sonâmbulo se tratasse, vindo a despertar apenas no último, após a morte de sua esposa (cf. CRAIG, 1911: 269-270; idem, 2004: 158) –, nem por isso aquelas três donzelas, enquanto falam umas com as outras diante do cadáver de uma quarta, deixam de percorrer uma “aventura interior” (TE: 43; TDE: 67), composta por uma perturbadora cadeia de eventos psíquicos – concernentes a “situações de inércia, meramente de alma” (TE: 276) – que, tendo atingido seu ápice no desfecho, as desloca da posição aparentemente confortável em que estavam no início da peça. Esse conforto, por certo, é apenas aparente, pois as veladoras, tanto quanto o casal Macbeth, são desde o início dirigidas por uma força desconhecida cujo poder as sobrepuja. Assim, a despeito das nítidas diferenças entre elas, trata-se, em ambos os textos, de *personagens marionetizadas*.

Nos termos em que Craig a concebe, o principal desafio de uma encenação de *Macbeth* consistiria em fazer os atores transmitirem ao público o pressentimento de que todas as ações do casal protagonista sofrem o impacto de potências sobrenaturais, cuja presença estaria sugerida não apenas em passagens célebres do texto, tais como aquela em que Lady Macbeth acredita estar com as mãos sujas de sangue ou aquela em que seu marido crê ver um punhal voando à sua frente (cf. CRAIG, 1911: 271-273; idem, 2004: 159-160), mas, sobretudo, nos instantes em que os dois, colocados frente a frente, expressam mútuo estranhamento com relação ao outro. De fato, o teatrólogo deduz a influência de poderes desconhecidos no decurso dos acontecimentos com base no contraste entre a atitude eufórica das personagens quando estão separadas, como que “embriagadas pela força desses espíritos embora ignorem a presença deles” (CRAIG, 1911: 275; idem, 2004: 161), e o horror experimentado por elas quando dividem o mesmo ambiente, como se flagrassem no cônjuge um vislumbre “desses espíritos tão horríveis” (ibidem) que, parecendo tomar o corpo do parceiro, igualmente se insinuam em outros elementos da realidade circundante. Não terá sido por motivo similar a esse,

afinal, que as veladoras passem a estranhar as vozes umas das outras, intuindo que estas provenham de uma dimensão distinta daquela em que se situam? (“Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...”, diz a Terceira às outras duas; cf. TE: 45; TDE: 70). Na altura em que, pouco a seguir, uma delas se estranha “viva com mais horror” (ibidem), não estará ela antevendo a si mesma e a suas companheiras como criaturas evanescentes, produtos da imaginação de outrem, ou mesmo como marionetes manipuladas por uma “quinta pessoa”?

Uma vez que o dramaturgo português, em apontamento originalmente redigido em inglês, previu um início bastante simples para o seu drama, que deveria crescer “gradualmente até um grau terrível de terror e dúvida [...] até absorverem em si as almas das três personagens e a atmosfera do quarto e mesmo o poder que o dia tem para começar” (TE: 260; tradução dos editores), cabe ao profissional interessado em transformar essa peça em espetáculo a tarefa de reconfigurar, na cena, essa tensão crescente. Pode-se encontrar um caminho para tanto na proposta feita por Craig em relação a uma eventual montagem de *Macbeth*, segundo quem esta deveria ter início “em uma atmosfera mais elevada do que aquela habitualmente pressentida por nós” no cotidiano, sendo necessária a introdução de “fantasia, [...] essa coisa tão estranhamente desprezada, a imaginação, a que chamamos o espiritual” (CRAIG, 1911: 276; idem, 2004: 162). Tendo já antes advertido seu leitor dos perigos de o profissional do teatro se fiar exclusivamente na representação exterior das forças sobrenaturais que perpassam as personagens, Craig recomenda que o encenador se concentre nos materiais à sua disposição – figurinos, cenários, iluminação – e que, em seguida, “sacuda a poeira deles até despertá-los para a vida real; isto é, a vida da imaginação. Porque existe apenas uma vida real em arte; trata-se dessa vida de imaginação” (CRAIG, 1911: 277-278; idem, 2004: 163). É dessa lição shakespeariana, igualmente assimilada por Pessoa, segundo a qual a dita realidade concreta possui menos consistência do que a imaginada, que advêm as sugestões práticas a seguir, relativas àquela tragédia e que, relidas à luz de uma peça como *O marinheiro* (bem como readaptadas a ela), sinalizam a viabilidade de criações cênicas solicitadas por esse “drama estático em um quadro” a partir dos recursos disponíveis no palco europeu do início do século XX:

Se tivesse que ensinar um jovem que se lançasse a essa aventura [a de encenar *Macbeth*], eu procederia da seguinte forma: eu o conduziria por cada porção da peça, cada ato, cada cena, cada pensamento, gesto ou som, e extrairia deles algum espírito, o seu espírito latente. E nos rostos dos atores, nos seus figurinos, e na cena, por meio da luz, da linha, da cor, do movimento, da voz e de todos os meios à nossa disposição, eu traria mais e

mais para o palco, de forma contínua, alguns lembretes da presença daqueles espíritos, de tal maneira que, no instante em que o fantasma de Banquo chegasse ao banquete, nós não começássemos a rir, mas sim o achássemos genuíno e terrível; esse momento deveria ser algo tão ansiosamente aguardado, tão afinado com a altura de sua aparição, que nós deveríamos estar conscientes da presença do espectro antes mesmo de vê-lo ali. || Esse seria o clímax natural, a conclusão natural; e desse ponto em diante, até o fim da peça, eu removeria, um a um, o espírito dos rostos, das vestimentas e das cenas, até que nada mais ficasse no palco a não ser o corpo de Macbeth, um punhado de cinzas após a passagem de um fogo devorador.

(CRAIG, 1911: 279-280; idem, 2004: 164)

Não se trata, aqui, de recorrer às sugestões feitas por Craig, relativamente ao que lhe parecia ser uma encenação ideal daquela tragédia shakespeariana, apenas com o intuito de, a partir delas, imaginar determinadas possibilidades de representação teatral d'*O marinheiro* na época em que o texto veio a público. Para além disso, o confronto entre as ideias defendidas pelo teatrólogo inglês e aquelas expostas por Pessoa em alguns de seus apontamentos teóricos (refletidas, em alguma medida, nos dramas estáticos que escreveu) evidencia que, a despeito do programado pelo escritor português – adepto da sujeição do teatro à literatura –, o drama estático pessoano apela ao palco. Contudo, essa solicitação não se dirige àquele ainda em voga no seu país na primeira metade do século XX e ao qual se reportou uma parcela expressiva dos estudiosos de sua obra, a fim de desqualificar as virtualidades cênicas daqueles textos. Segundo já se argumentou em diferentes momentos deste trabalho, as peças estáticas de Pessoa se alinham aos feitos de outros dramaturgos modernos, dentro e fora de Portugal, no sentido de apontar para a necessidade de reinvenção da arte do teatro nos termos em que esta era predominantemente praticada na Europa na virada do século XIX para o XX. Cabe, agora, ilustrar como se dá esse movimento no âmbito da única, dentre elas, finalizada por seu autor, aquela em que (devido justamente a esta circunstância, talvez) a dimensão da cena se insinua com mais vigor.

5. *O marinheiro*: um drama feito de cena

[...] *os maiores textos de teatro, os que suscitaram [...] o máximo de interpretações cênicas, [...] são [...] aqueles que, à leitura, nos parecem os mais problemáticos. [...] um texto aberto, que não responde às perguntas senão com novas perguntas [...] constitui um chamado ao palco, provoca-o [...].*

Bernard Dort
(*apud* SARRAZAC, 2012b: 68)

Sabe-se que Pessoa não estabeleceu distinção clara entre “drama” e “teatro”. Embora o subtítulo d’*O marinheiro*, “drama estático em um quadro”, possa nos fazer supor que o primeiro daqueles dois vocábulos se refira exclusivamente ao âmbito textual, a ocorrência do segundo deles, no fragmento em que se estabelecem as diretivas da modalidade (cf. TE: 276), talvez nos inspire a ler em “teatro” não apenas uma metonímia para “drama” (ou seja, texto dramático), mas também uma alusão ao domínio do espetáculo, dada a antecipada defesa, pelo autor, da pertinência de se qualificarem como teatrais (isto é, também relativas à cena) as obras dramáticas daquele gênero. Além disso, o escritor português não esteve seguro quanto ao emprego desse ou daquele termo em outro texto teórico no qual se dedica a apresentar os parâmetros que orientam a criação de peças daquela espécie, tendo inicialmente grafado a palavra “teatro” e depois redigido, logo acima dela, a expressão “drama”, sem se decidir entre as duas (cf. fac-símile do manuscrito em TE: 280).

Por um lado, pode-se ver nesse dilema um reflexo da já referida tendência, por Pessoa, a submeter a arte teatral à literária (daí sua vacilação quanto ao emprego do vocábulo “teatro” em vez de “drama”), equivalente a uma forma de preservar a legitimidade cênica de textos dramáticos similares àquele reproduzido em *Orpheu*. Por outro lado, essa indecisão também sinaliza a dificuldade – até certo ponto compreensível para um literato no Portugal de um século atrás – em superar a lógica textocêntrica que então norteava o fazer teatral, fundamentado na perspectiva de uma transposição linear dos componentes literários para a esfera espetacular. Foi justamente essa linearidade, no entanto, o que veio abaixo em decorrência das mutações sofridas pela forma dramática na virada do XIX para o XX:

Não saberíamos pensar o devir do drama a partir da década de 1880 sem levar em consideração o advento da encenação moderna, que é muito mais do que a *opsis* (representação física da ação) e a *choregia* (organização ou gerenciamento do espetáculo) aristotélicas reunidas. Naqueles anos, assistimos a uma dupla mudança de paradigma: as evoluções respectivas do texto e da encenação convergem para dar lugar a uma profunda mutação do drama e do teatro – definitivamente desatrelados – [...] o drama descobre e começa a explorar sua incompletude fundamental [...] [que] não é um estado de natureza; ela resulta de um trabalho de inscrição, no texto, do devir cênico da peça – aquilo que solicita nesta o teatro ou mesmo o *reinventa* – por seu próprio autor. A instância autônoma “teatro” se impõe no próprio seio do drama.

(SARRAZAC, 2012a: 341-342; idem, 2017: 285-286; grifo do autor)

Conforme o autor elucida, a inscrição do elemento teatral no interior do texto independe da presença de rubricas, que podem ser copiosas, como nas peças de Ibsen ou O’Neill, ou quase inexistentes, como nas de Bernhard ou Fosse (SARRAZAC, 2012a: 342; idem, 2017: 286).⁶⁹ Mais próximo do segundo grupo, o drama estático pessoano compartilha com todas elas o pendor, típico do drama moderno e contemporâneo, para o jogo cênico já desde a composição textual: “A cena está no começo. [...] A tal ponto que o dramaturgo é levado a pensar o drama como uma ação cênica antes mesmo de considerá-lo como uma ação propriamente dramática” (SARRAZAC, 2012a: 343; idem, 2017: 288). Terá Pessoa concebido *O marinheiro*, em particular, nesses termos? O modo como ele define a modalidade teatral inaugurada pela peça aponta para essa direção: “Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação” (TE: 276). Em outras palavras, a fábula, correspondente ao *mythos* aristotélico, é despojada de seu propósito fundamental – a produção de conflito, responsável pelo encadeamento progressivo da ação dramática – e suscita, apenas, a “criação de situações de inércia” (ibidem). A consequência desse gesto, contrariamente ao que deduziram inúmeros estudiosos do autor português, equivale não à anulação da fábula – embora o escritor assegure não haver, nos dramas estáticos, “conflito nem perfeito enredo” (ibidem) –, mas à captura desta pelo jogo: “Convertido em alicerce, em pedra angular da peça, o jogo permite bloquear qualquer retorno desse drama primário, unitário e orgânico [...] que bate à porta, mas não a abrimos, ao menos não por completo. Ele passa apenas em frangalhos e em desordem” (SARRAZAC, 2012a: 344; idem, 2017: 286).

Efetivamente, o emprego sistemático do jogo de cena modifica a própria apreensão, pelo leitor/espectador, da realidade que se lhe oferece sob a ótica do drama.

⁶⁹ A propósito das rubricas no drama estático pessoano, cf. capítulo II, p. 86-99. Cabe recordar, além disso, que esse elemento pode se inscrever mesmo em textos não dramáticos em acepção restrita, tais como a “Ode marítima”, o colossal poema de Pessoa atribuído a Campos que já suscitou diversas encenações, uma das quais previamente comentada neste capítulo.

Isso porque o “microcosmo dramático” – essa “imagem reduzida do mundo, da sociedade” (SARRAZAC, 2016: 34) – se apresenta cindido em decorrência da proliferação, no tecido dramaturgico, de partículas estranhas ao desenvolvimento primário dos eventos cênicos, responsáveis por evitar o estabelecimento harmônico e regular do “drama-na-vida” (sujeito à *mimesis*, bem como à hierarquia de gêneros e temas que deveria reger o fazer artístico) e, ao mesmo tempo, por provocar a perfuração daquele microcosmo pelo “drama-da-vida” (desoprimido de tal sistema hierárquico), para uma vez mais tomar emprestados conceitos da *Poética* costurada pelo estudioso francês e parenteticamente esclarecidos, aqui, pelas ideias de Rancière.⁷⁰

No caso d’*O marinheiro*, atentar apenas ao plano representativo do drama (concernente a três donzelas que passam a noite velando o cadáver de uma quarta, no interior de um velho castelo, e se questionam sobre o que significa existir, indagação levada ao limite após a narração do sonho envolvendo o marinheiro) equivaleria a reter de *Seis personagens à procura de um autor* somente o que estas relatam acerca de si mesmas (como, por exemplo, o episódio em que a Mãe flagra o Pai na iminência de se relacionar sexualmente com a Enteada no prostíbulo de Madame Pace), desconsiderando o fato de elas direcionarem aquelas histórias à trupe de artistas da cena aos quais solicitam a transposição dessas ocorrências para o palco. Por certo, a imagem de que naquele drama estático se desenha um evento único e atual (referente a um momento significativo da existência daquele trio de senhoritas, transcorrido durante uma madrugada) equivale apenas à metade do *quadro* que se oferece ao leitor/espectador. E isso mesmo em termos visuais, dada a descrição da cena, pela didascália inicial, aludir à existência de um caixão sobre uma mesa no centro do quarto de formato circular, bem como à de uma janela, ao lado da qual velam as três moças, situadas à direita, “quase em frente a quem imagina o quarto” (TE: 31). Nenhuma palavra, como se vê, a respeito da área à *esquerda* do esquifo, projetada como deserta. Explicita-se visualmente, desta forma, aquilo que a cena moderna já não mascara, isto é, “o vazio de toda representação” (SARRAZAC, 2009a: 52; idem, 2013c: 57; grifo do autor):

Antigamente, a cortina vermelha permitia dissimular esse vazio ao olhar dos espectadores. [...] Atrás da cortina de veludo, nossos antepassados podiam entrever a abundância e a plenitude de um teatro assentado sobre a ilusão. No presente, mal se ergue a cortina de ferro e nós já sabemos que esse cenário, essa cenografia, não poderão jamais preencher o vazio da cena e tampouco nos preencher a nós, o público, com o benefício da

⁷⁰ Cf. “Preâmbulo”, p. 17.

aparência deles. A cena, mesmo (e sobretudo) a mais abarrotada, permanece vazia; e é justamente esse vazio [...] que ela parece destinada a exibir perante os espectadores.

(SARRAZAC, 2009a: 51-52; idem, 2013c: 56-57; grifo do autor)

Anteriormente, quando nos detivemos na forma como o elemento onírico se comporta n’*O marinheiro*,⁷¹ extrapolando a esfera temática e atingindo as próprias engrenagens do drama (seus mecanismos de organização), flagraram-se componentes lúdicos no interior do diálogo, explicitados em ocasiões como aquela em que, já perto do desfecho, a Segunda veladora assume o fingimento de uma réplica e, com isso, revela *jogar* com suas companheiras: “Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir...” (TE: 46-47; TDE: 72-73).

Em momentos como esse, nos quais o jogo de cena não apenas se insinua, mas também se evidencia desde o âmbito textual, já não parece suficiente constatar que, nesse “drama estático em um quadro”, a palavra se impõe como categoria exclusiva de corpo tangível, por força da acentuada evanescência das personagens, cuja escassez de traços distintivos evoca menos indivíduos de carne e osso do que figuras fantasmagóricas.⁷² Embora o tom uniforme das falas – aliás, repartidas entre as três veladoras de modo algo aleatório – suscite a impressão de o texto encobrir um monólogo, convém recordar que a orquestração daqueles discursos compõe o que Pessoa especificava ser um “monólogo dialogado”, formado por solilóquios atribuídos a três diferentes enunciativas (correlatas, talvez, a instâncias distintas da psique de determinado sujeito).⁷³ Deste modo, mesmo que a dissolução do caráter individual das figuras em cena – procedimento diverso daquele consagrado pelo drama burguês, segundo o qual estas deveriam ser dotadas de estofamento psicológico análogo ao de indivíduos socialmente constituídos – resulte na prevalência do enunciado sobre o enunciativo, tornando-nos indiferentes ao reconhecimento de quem fala e por quê, a coralidade do diálogo não suprime o jogo cênico.

⁷¹ Cf. capítulo III, p. 160-166.

⁷² Tal evanescência também é reforçada pela suspensão do tempo cronológico (“Ainda não deu hora nenhuma”; diz a Primeira veladora na abertura do texto, imediatamente antes de a Segunda informar não haver relógio ali perto; cf. TE: 31; TDE: 51) e pela estreiteza de referentes concretos, restritos àqueles mencionados na rubrica inicial (um quarto circular no interior de um castelo, onde há um caixão com uma donzela de branco, quatro tochas aos cantos – do esquife ou do cômodo? – e uma janela através da qual se pode ver uma pequena fração de mar; cf. ibidem. Acerca da possível ambiguidade relativamente à localização das tochas, cf. capítulo II, p. 97, nota 64).

⁷³ Cf. capítulo II, p. 56-75.

Bem ao contrário, no instante em que a Segunda veladora exprime verbalmente o componente lúdico de uma de suas réplicas, é trazido para o primeiro plano um ingrediente crucial da peça: mais do que monologarem lado a lado, aquelas personagens (ou *impersonagens*, conforme a terminologia de Sarrazac), ligadas em rede, jogam umas com as outras. No arremate, inclusive, pressentindo corresponderem menos ao trio de donzelas junto ao cadáver de uma quarta do que àquilo que elas efetivamente são – seres imaginários cuja fala lhes é confiada por uma instância superior –, as veladoras, também elas veladas por alguém,⁷⁴ se encontram na iminência de *desvelar* o martírio de se descobrirem não confinadas ao drama-*na*-vida,⁷⁵ mas sim como participantes do drama-*da*-vida.⁷⁶

Assim sendo, a centralidade do jogo nesse “drama estático em um quadro” acrescenta mais uma camada ao procedimento pessoano de exposição da natureza onírica do mundo: para além do questionamento da capacidade de o teatro espelhar o real ou da manifestação de incerteza quanto ao próprio estatuto deste, cuja materialidade é posta em xeque, o jogo de cena das veladoras – *impersonagens* de um drama cujo verniz simbolista não esconde a suspeita, por elas, de sua própria condição fictícia – inesperadamente reposiciona a materialidade do real no núcleo de uma peça que se ocupa em desmontá-lo. Presumindo não passarem de sonhos que outro alguém sonha, as três também apontam, paradoxalmente, para a materialidade da presença cênica delas, em detrimento de sua tênue caracterização como personagens ficcionais. Postam-se, assim, a um passo de retirar a máscara de donzelas que velam um cadáver e de se exibirem como *performers*, despidas de ficcionalidade e colocadas em cena para dar corpo ao texto escrito pelo dramaturgo.⁷⁷

Isso posto, tal desdobramento das protagonistas d’*O marinheiro* provoca efeitos na fruição da peça seja por intermédio do livro, seja por intermédio do palco, visto que o

⁷⁴ “Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que m’os pega e m’os vela”, constata a Primeira pouco antes do desenlace (cf. TE: 47; TDE: 73).

⁷⁵ “Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste”, diz a Segunda no início da peça, evidenciando o contraste entre a terra onde vivera no passado e aquela onde vivia no presente (cf. TE: 32; TDE: 53).

⁷⁶ “Talvez nada disto seja verdade...”, diz às outras duas a mesma personagem perto do desenlace, “[...] Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...” (cf. TE: 43-44; TDE: 68).

⁷⁷ Em acepção mais restrita, a *performance* “parece tentar revelar aquilo que se estabelece antes mesmo da figuração do sujeito”, de modo que “a relação do artista com a sua própria performance não se estabelece mais a partir de uma negociação do tipo ator/personagem” (cf. BELLONI, 2017: 246; 255). Sob tal perspectiva, pode-se dizer que textos dramáticos como *O marinheiro*, nos quais se esfacela a própria noção de personagem, são já atravessados pelo ímpeto performático tanto no sentido lato (isto é, relativo à cena de modo geral) quanto no estrito, visto que os *performers* não se prestam a desempenhar papel algum (com frequência, sequer o de si mesmos; cf. *ibidem*: 255-256).

jogo de cena delas já se encontra inscrito no drama. Em outros momentos deste trabalho, argumentou-se que, ao lermos o texto, não as projetamos fundamentalmente como entes reais, de acordo com uma lógica representativa (ou seja, de fato imaginando três donzelas num quarto de um velho castelo); antes, nós as concebemos como “abstrações que falam”, para glosar uma expressão de Jarry recuperada por ABIRACHED (2011: 181-188), em referência às personagens marionetizadas e esvaziadas de personalidade em *Ubu rei*. Resta dizer, agora, que quando assistimos a uma encenação desse drama (especialmente uma que conserve três falantes sobre a cena), constatamos que o desinvestimento ficcional dessas figuras não provoca o seu desaparecimento enquanto locutoras; longe disso, as sentenças que proferem, assumidas por diferentes intérpretes, realçam a *velada* insurgência de tais impersonagens contra quem as obriga a falar, em sintonia com o que se processa em uma extensa gama de textos dramáticos concebidos ao longo do século XX: “É, então, uma *outra cena* que as dramaturgias modernas e contemporâneas procuram (re)inventar: uma cena que libere o corpo da tirania da palavra soprada” (SARRAZAC, 2012a: 346; idem, 2017: 290; grifo do autor).

Embora as veladoras pressintam carecer de autonomia com relação às frases proferidas por elas (“Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que m’as está segredando”, exprime a Segunda; TE: 35; TDE: 56) e ameacem se rebelar contra essa condição marionetizada (“Quem pudesse gritar para despertarmos!”, exclama a Primeira perto do desfecho, “Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta”; TE: 46; TDE: 71), a “emancipação do drama moderno e contemporâneo relativamente à tradição literária” (SARRAZAC, 2012a: 345; idem, 2017: 289) referida acima pode, à primeira vista, nos surpreender se a considerarmos a partir d’*O marinheiro*, pois sabemos que Pessoa não apenas conferiu expressiva carga poética ao texto, mas também buscou, nem mais nem menos, submeter o teatro ao domínio da literatura em um de seus apontamentos alusivos à modalidade instituída pela peça. No entanto, conforme já se ponderou mais de uma vez no decorrer deste trabalho, a posição adotada pelo escritor em tal apontamento se prende menos à negação do teatro do que a sua reinvenção. Em outras palavras, é justamente por inserir o jogo cênico naquele drama (e não por negá-lo) que ele terá proclamado a submissão do componente teatral ao literário, inaugurando uma outra

espécie de teatro (essa “*outra cena*” a que o ensaísta francês alude). Sob tal perspectiva, o texto se revela quase pirandelliano, com três (im)personagens à procura de seu autor.⁷⁸

É certo que, à luz de concepções mais tradicionais (subscritas, ao longo dos anos, por diferentes comentadores da peça), as veladoras equivalem ao que Pessoa, em texto concebido como prelúdio à poesia dos heterônimos, chamou de “personagem [...] falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela” (TH: 269). Contudo, diferentemente do que ele pretendia colocar em marcha nas *Ficções do interlúdio*, constituídas, em princípio, por autores fictícios atrás dos quais se apagava o autor empírico, *O marinheiro* não proclama o desaparecimento do dramaturgo que dá voz às figuras em cena. Aliás, esse drama estático não apenas assinala a intromissão de um “dramaturgo-ventríloquo” (SARRAZAC, 2011: 51) junto a suas personagens, como também deixa de se restringir ao encadeamento progressivo da ação dramática (reconfigurada, e não abolida). De fato, segundo defendido em outro ponto deste trabalho,⁷⁹ o texto apresenta indícios de que “o mais subtil terror intelectual” (TE: 260) que pesa sobre o trio de veladoras no desfecho, encaminhado pelo crescimento gradual de “terror e dúvida” (ibidem) entre elas, não decorre da “revelação das almas através das palavras trocadas” (ibidem: 276) no presente, “mas consiste cada vez mais num *regresso* – reflexivo, interrogativo – a um drama passado” (SARRAZAC, 2011: 52; grifo do autor). Dito de outro modo, o texto sugere que o suplício das três – alimentado pela fatalidade de se reconhecerem como seres imaginários compelidos a desaparecer mediante a irrefreável chegada da aurora – decorre não propriamente de uma descoberta, mas sim de uma *redescoberta*.

Quando, ainda no princípio do drama, a Terceira declara que o dia “vem sempre da mesma maneira... sempre... sempre... sempre...” (TE: 33; TDE: 54) e se cala logo na sequência, antecipa-se a suspeita, por aquelas figuras, de sua carência de autonomia para falar. Relido sob esse ponto de vista, o texto sugere não o tormento experimentado por elas em uma única madrugada – *aquela* madrugada, em específico –, mas o de *todas* as madrugadas. Nesse sentido, a agonia suscitada pela iminência do amanhecer, antevista nas primeiras réplicas e fortalecida em uma das últimas,⁸⁰ se afirma como

⁷⁸ *Salomé*, drama estático sobre o qual já nos debruçamos antes, é outro texto dramático de Pessoa em que o jogo cênico desponta sem que se subtraia o poder à palavra poética, prevendo-se nele o jogo de espelhos característico das peças de Pirandello.

⁷⁹ Cf. capítulo III, p. 163-166.

⁸⁰ “PRIMEIRA VELADORA – Ainda não deu hora nenhuma. || SEGUNDA – Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia” (TE: 31; TDE: 51); “TERCEIRA (*numa voz muito lenta e apagada*) – Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... [...] É dia já... Vai acabar tudo...

produto de eventos já consumados previamente, à semelhança daqueles narrados pelas *Seis personagens* de Pirandello: “Jogo de essência fantasmática que as personagens viveram e que revivem ciclicamente” (SARRAZAC, 2012a: 345; idem, 2017: 289).

Em sintonia com as realizações do dramaturgo italiano, *O marinheiro* se situa entre a ultrapassagem da condição fatal imposta às pálidas personagens de Maeterlinck e a pavimentação do caminho que anuncia as “errâncias imóveis” (cf. SARRAZAC, 2004a: 87-96; idem, 2013a: 111-122) das personagens de Beckett, confrontadas com um “tempo vazio ou circular” (SARRAZAC, 2004a: 93; idem, 2013a: 120), cujo reconhecimento, por elas, desnuda o sem sentido da existência, que torna inútil qualquer espera ou gesto, restando-lhes apenas a entrega ao jogo (por vezes, explicitado como relativo à cena). De fato, a paulatina demonstração, pelas veladoras, da consciência de terem suas falas dirigidas por uma entidade transcendente (a “quinta pessoa”) incute no drama uma atmosfera apavorante análoga à de peças como *A intrusa* e *Os cegos*, nas quais “existe ainda um presente ligado a uma progressão dramática, por ínfima que seja, à qual se deve o progressivo domínio da morte sobre o grupo de personagens” (SARRAZAC, 2012a: 351; idem, 2017: 294). Estas, no entanto, jamais suspeitam de seu próprio estatuto ficcional, diferentemente do trio de donzelas no texto de Pessoa, que, ao se apossar do expediente da “personagem sublime”, impulsiona a peça para além do horizonte finissecular, devido a essa sugestão de consciência, pelas figuras em cena, do alcance metalinguístico da aproximação ali proposta entre aquela entidade e a instância autoral. A despeito de suas vestes simbolistas, portanto, as três se distanciam mais da prévia comunidade de cegos maeterlinckiana do que das vindouras figuras beckettianas de Hamm e Clov em *Fim de partida*, que “se desdobram em jogadores” (SARRAZAC, 2012a: 350-351; idem, 2017: 294; grifo do autor).⁸¹

[...]” (TE: 47; TDE: 73). Reforçada por frequentes remissões ao amanhecer no decorrer da peça (temido pelas veladoras por sinalizar o definitivo silenciamento delas), é mesmo digna de nota a costura entre a abertura e o desfecho (sintetizada no par hora/agora) desse texto tantas vezes pejorativamente descrito como “antiteatral”, pois aquelas reiterações não apenas demonstram a validade do que tantas vezes já se indicou aqui a propósito do remanejamento (e não aniquilamento) da ação dramática nesse “drama estático em um quadro”, como também propiciam, curiosamente, a leitura dele à luz de um consagrado manual destinado à compreensão de textos de teatro mais convencionais: “Uma *peça* é uma série de *ações*. [...] A ação são ‘duas coisas acontecendo’; *uma conduzindo à outra*. [...] A primeira coisa, pois, a descobrir é como uma peça caminha de um lugar a outro [...] descobrir o primeiro evento de cada ação (seu *detonador*), e então o seu correlato, segundo evento (*monte* – que serve de alvo) [...] Uma peça se assemelha a uma série de dominós. Um evento detona o segundo e assim por diante” (BALL, 1999: 23-25; 28; grifos do autor).

⁸¹ Veja-se, porém, o que Fernando Matos Oliveira observa em relação ao “sem sentido” na obra dramática do autor português e na do irlandês: “[...] em Beckett, o clarão onírico do drama pessoano não teria lugar. Virados para a mesma direção, Pessoa e Beckett têm entre si o tempo que medeia entre

Se as veladoras pessoas são atravessadas pela vertigem que a indistinção entre sonho e realidade suscita, os elementos metateatrais que se insinuam nas falas delas têm o poder “de fazer vacilar a consciência do espectador, de insinuar em sua percepção do drama a vertigem do jogo” (SARRAZAC, 2012a: 354; idem, 2017: 297), bem como o de explicitar “as próprias raízes do ato teatral” (SARRAZAC, 2012a: 353; idem, 2017: 296), baseado não na ilusão de que se desenrola diante de nós um puro presente cênico, mas sim na proposta de que o compartilhem os agentes envolvidos na produção deste (os atores em conjunto com a plateia). A um passo de se assumirem personagens-jogadoras, as três donzelas não chegam a proceder como aquelas que, n’*Os negros* (1959), de Jean Genet, desde o início se exibem como intérpretes no simulacro ritual de uma cerimônia fúnebre, ao fim do que literalmente se despojam das máscaras que algumas delas portavam.⁸² Ainda assim, as constantes alusões à “quinta pessoa” que as ronda (referida desta forma apenas no desfecho)⁸³ e à clivagem das vozes destas (“Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...”, sentença a Primeira quase no fim da peça; TE: 45; TDE: 70) provocam fissuras na ilusão teatral, impedindo que o leitor/espectador assumira outra postura perante os eventos cênicos que não a de vigilância: “Se o vocábulo ilusão (*illusio*) designa a entrada no jogo, o drama moderno antes conduz o jogo da interrupção, da saída incessante da ação, da tomada de distância relativamente à ação” (SARRAZAC, 2012a: 355; idem, 2017: 297-298).

a vivência duvidosa do labirinto e a certeza trágica da clausura. Se no drama de Pessoa as janelas ainda deixam vislumbrar um pouco do oceano, em Beckett, elas são absolutamente opacas e oprimem logo pela lembrança longínqua da abertura acessível de antes” (MATOS OLIVEIRA, 1997: 125).

⁸² “ARQUIBALDO – Silêncio! (*Para o público.*) Essa noite, representaremos para os senhores. Mas para que fiquem à vontade em suas poltronas diante do drama que já se desenrola aqui [...] aumentaremos a distância original que nos separa com os nossos fastos, nossas maneiras, nossa insolência, porque somos também atores” (GENET, 1988: 23) Além disso, Jean-Pierre Sarrazac recorda que, em um fragmento do segundo manuscrito da peça, uma das personagens, anteriormente ao despojamento das máscaras, derruba o catafalco dentro do qual deveria haver um caixão com uma morta, revelando-o vazio aos olhos da plateia (cf. SARRAZAC 2012a: 355; idem, 2017: 298). Pessoa não está muito distante desse gesto ao fazer uma das três donzelas proferir a seguinte frase, em referência ao cadáver que elas velam: “Aquela que finge estar ali era bela” (TE: 43; TDE: 68). À luz do texto de Genet, podemos nos perguntar se, para além das hipóteses já aventadas quanto à conotação do vocábulo *fingir*, naquele contexto (cf. capítulo III, p. 164), as veladoras não estarão, nesse momento, igualmente apontando para o vazio da representação que protagonizam (“Talvez nada disto seja verdade...”, especula a Segunda pouco à frente; *ibidem*).

⁸³ Decorrido pouco mais da metade do texto, a Segunda veladora ameaça se referir àquela entidade desta forma, aludindo à presença de mais alguém ali que não elas três e a defunta: “São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo.*) Três não... Não sei... Não sei quantas...” (TE: 40; TDE: 63). Além disso, segundo propõe GRÜNHAGEN MARTINS (2014: 119), esta fala, uma vez dita em uma encenação, provoca o rompimento da quarta parede, já que a personagem parecerá aludir à presença do público.

Por certo, essas constantes perfurações nas dinâmicas representativas d’*O marinheiro* neutralizam tanto as propriedades mágicas do verbo poético, que restitui paz de espírito à protagonista de *Salomé* (“A minha mentira era verdade”; TE: 183; TDE: 110), quanto a perspectiva neoplatônica à qual ainda se agarra, no auge da agonia, o infante n’*A morte do príncipe* (“Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro...”; TE: 97; TDE: 83). Embora elementos de ambos os dramas estáticos já comparecessem naquele veiculado em *Orpheu*, este último se distingue dos outros dois por levar ao limite o “jogo de definições e indefinições” (Gagliardi, in TDE: 21) que não apenas abala o fundamento mimético do texto dramático, mas, sobretudo, explicita a tendência desta peça menos para a representação do que para a *apresentação* das “situações de inércia” (TE: 276) concebidas pelo autor:

A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O investimento estético se desloca: não se trata mais de colocar em cena o real, mas sim de colocar *em presença*, de confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro. [...] Passa-se do primado do real, que ainda era lei no século XIX, para o “Ser-aí” [“Être-là”] do teatro.

(SARRAZAC, 2009a: 56-57; idem, 2013c: 60; grifo do autor)

Solicitado por Claude Régy aos atores dirigidos por ele em suas encenações (inclusive em *Ode marítima*), esse ser/estar-aí do teatro remonta à proposta de um teatro *apresentacional*, concretizado por Meyerhold na montagem, em 1905-1906, d’*A morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, para o Teatro-Estúdio – financiado e instituído por Constantin Stanislávski como um desdobramento da famosa companhia fundada por ele, o Teatro de Arte de Moscou, em cujos trabalhos vigorava a orientação *representacional*. Alguns dos princípios que nortearam a concepção daquele espetáculo, tais como a recomendação de que os atores renunciassem aos preciosismos da dicção, adotando um tom de voz neutro, bem como privilegiassem a postura estática, movimentando-se lentamente,⁸⁴ atestam a afinação do drama estático pessoano com algumas das práticas cênicas mais arrojadas do teatro na Europa desde a virada do século XIX para o XX. Mesmo que esse diálogo tenha ocorrido de forma não consciente, dado o relativo desinteresse de Pessoa pelas artes do corpo, importa verificar que o autor d’*O marinheiro*, ao introduzir nesta peça elementos que a distanciam das dominantes do teatro português de seu tempo (daí a suspeita, disseminada entre muitos

⁸⁴ As informações sobre os trabalhos de Meyerhold e Stanislávski provêm de VASQUES (2003: 102-103).

dos seus críticos, de que ele a terá destinado – se não exclusiva, ao menos prioritariamente – à leitura), nem por isso deixou de conservá-la aberta para uma *outra cena*, hostil à articulação de sentidos imediatamente apreensíveis pelo leitor/espectador da época, conforme ilustra um célebre poema escrito e publicado em 1929, com a data fictícia de 1915 e a assinatura de Álvaro de Campos:

A FERNANDO PESSOA

Depois de ler o seu drama estático “O Marinheiro” em “Orpheu I”

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:

De eterno e belo há apenas o sonho. Porque estamos nós falando ainda?

Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras...

(OC ADC: 228; ADC: 135)

Vê-se que, em um gesto tipicamente pessoano (dado seu claro componente autoirônico), o próprio escritor se encarregou de fornecer munição a quem desejasse acusar o texto de maçante, ao atribuir a seu irascível heterônimo a afirmação de que “os mais ágeis [...] se sentem com sono” diante daquele texto. No entanto, a sugestão de que o drama constituiria um falatório sem fim, feita nos dois últimos versos, é desmentida pela observação atenta da mecânica da peça, cuja engrenagem é imune à aparente monotonia do diálogo, visto serem abundantes os ingredientes de suspense inclusos nas falas do trio de veladoras, tais como as várias referências ao raiar do dia que se aproxima e, com ele, o adormecer dos sonhos – elementos que provocam, no leitor/espectador indiferente à carência de agitação externa, a expectativa de que algo terrível está prestes a acontecer. No Portugal daquele período, contudo, poucos estariam aptos a preencher tais requisitos, diante tanto da página impressa quanto do palco. Por isso mesmo, chama a atenção o excerto em que o autor fictício da “Ode triunfal” declara que a peça o fez sentir-se um “bruto”, apesar de ele ser, presumivelmente, um dos mais “astutos” intelectuais de então. O verso “E de sentido nem cheiro”, portanto, não deixa dúvida da reação que Pessoa pretendia suscitar nos seus contemporâneos: tédio e

sonolência, entre os mais “ágeis”, ou indignação e escárnio, entre os mais “astutos”. Isso porque, aos olhos do público da época, o texto careceria de *sentido*.⁸⁵

Tendo em vista que aquele “drama estático em um quadro” esteve distante de contribuir para o escândalo suscitado por *Orpheu* (textos mais declaradamente inovadores do ponto de vista formal, tais como as duas “Odes” atribuídas a Álvaro de Campos ou o poema “Manucure”, de Sá-Carneiro, constituíram alvos preferenciais dos críticos de então), teria Pessoa divulgado o poema acima, quatorze anos após a publicação da peça, com o objetivo de reforçar o que havia nela de *escandaloso* (mesmo que destituída de “imoralidades” e “espalhafatos”) e em que ninguém havia reparado, inclusive devido a sua roupagem simbolista? O fato de o escritor, em janeiro de 1930, ter referido a João Gaspar Simões que *O marinheiro* estava “sujeito a emendas” (CORR II: 190) não apenas enfatiza o apreço de Pessoa pelo texto (já perceptível no gesto inerente à veiculação, no ano anterior, do poema assinado sob o nome de Campos), mas também sugere seu cuidado em proceder a ajustes que o tornariam, talvez, menos propenso à indiferença do público.

Será possível que Pessoa esperasse o reconhecimento, por seus contemporâneos, de que, relativamente ao teatro em voga no Portugal de então, aquele “drama estático em um quadro” se afigurava como escandaloso não por rejeitar a representação cênica, destinando-se em primeiro lugar à leitura, mas por repelir a produção de sentido estável, alimentada pelas peças habitualmente conduzidas ao palco naquele tempo, e, *ainda assim*, não se recusar ao estabelecimento do jogo de cena?

Lido à distância de pouco mais de um século, é mesmo notável como o onirismo d’*O marinheiro*, peça tantas vezes descrita como anacrônica e pouco afeita ao palco, se mostra capaz de prever tendências do teatro no início dos anos 1950, “inteiramente dedicado ao *presente* da representação e ao evento cênico” (SARRAZAC, 2009a: 58; idem, 2013c: 62; grifo do autor). Essa propensão do texto a reinstaurar no teatro a potência de uma cena – isto é, de algo que se passa *naquele* momento – soa ainda mais surpreendente se considerarmos o verniz simbolista do drama, que pode nos induzir a

⁸⁵ Acrescente-se que, em um “Panfleto contra Orpheu”, concebido pelo próprio Pessoa com o objetivo de contribuir para a amplificação da polêmica suscitada pela revista à época de seu aparecimento, leem-se as seguintes palavras: “O Marinheiro do sr. F[ernando] P[essoa] é de partir a cabeça mais sólida. Ninguém percebe nada, salvo, aqui e ali, umas frases que era melhor não perceber. Em todo caso, o sr. tem a grande vantagem de não cometer imoralidades nem espalhafatos. É deplorável como indicação de um estado mental, mas não é irritante ou nojento” (soi: 62; grifo do autor).

abordá-lo sob perspectiva idealista similar à de Jean Anouilh perante Beckett.⁸⁶ Nesse caso, tenderíamos a focalizar mais o símbolo da ausência física da “quinta pessoa” do que a presença fônica das veladoras, cujos corpos, sempre inertes, permanecem à nossa vista mesmo após o aumento súbito da luz silenciar as vozes delas, indicando o amanhecer. Se Pessoa, em um inconcluso texto teórico a respeito da forma dramática, considerou os dramas de Maeterlinck “falhados pela opressão excessiva do símbolo” (AL: 60), a saída para preservar o que ele considerava ser a “preocupação artística moderna, de sugerir em vez de exprimir” (ibidem), estaria não na exclusão pura e simples do símbolo – inclusive os materialmente visíveis, cuja recorrente presença, n’*O marinheiro*, é ilustrada pelo objeto cênico disposto ao centro da cena: um caixão, emblema da morte –, mas sim na subtração de seu potencial figurativo, de modo a “exorcizar definitivamente o demônio da analogia” (SARRAZAC, 2009a: 58; idem, 2013c: 61):

A literalidade se converte na via privilegiada para o advento da teatralidade. O que fascina Barthes no verdadeiro protagonista de *Le Ping Pong* [peça de 1955, escrita por Arthur Adamov] – quero dizer, o bilhar elétrico – é o que o autor de *Mitologias* chama de “objeto literal”, um objeto que não tem por função dramática e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e, por meio dessa presença tenaz, produzir ação e situações (mesmo que sejam ação e situações “de linguagem”).

(ibidem)

Em decorrência do já mencionado “verbalismo espetacular” da peça, pode-se também apreender tal ênfase na literalidade dos elementos que a compõem a partir da própria forma como se estrutura o texto, ressoando à música de câmara: “De resto, a música da vossa voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...” (TE: 43; TDE: 67), diz a Terceira às outras duas pouco antes do encaminhamento do desenlace. Essa atenção à materialidade do signo acústico traduz o anseio, pelas veladoras, de ir além do sentido, privilegiando menos o significante do que o significado e almejando antes a contextura material das palavras do que o teor exprimido por estas.

O jogo das três veladoras institui, afinal, um paradoxo: prestes a se revelarem figuras marionetizadas – condenadas a expelir, contra sua própria vontade e a cuja significação elas resistem, a palavra soprada por um dramaturgo –, essas mesmas figuras, devido à constante negação de praticamente tudo aquilo que elas mesmas dizem

⁸⁶ “Anouilh focaliza, em Beckett, mais a ausência do símbolo-Godot do que a hiperpresença ‘literal’ de Vladimir e Estragon” (SARRAZAC, 2009a: 59; idem, 2013c: 62).

ou daquilo que é proposto pelas companheiras,⁸⁷ postam-se a um passo da autonegação, enquanto personagens criadas por um autor, e do desvelamento de sua condição como seres *em performance*, isto é, despojados tanto de caracterização individual quanto de estatuto ficcional. Longe de se afirmarem como personagens de teatro sob a perspectiva mimética, elas não chegam a se despojar da máscara de “Primeira”, “Segunda” e “Terceira” como os membros da Corte n’*Os negros*, de Genet, se despem das suas; no entanto, à semelhança destes, cada um dos quais equivalente a “*um Preto mascarado, cuja máscara é um rosto de Branco, colocado de tal maneira que se veja uma larga faixa de pele preta em volta da máscara*” (GENET, 1988: 20), também as veladoras, especialmente por força de suas menções à presença de uma “quinta pessoa”, deixam entrever sua condição última: a de porta-vozes de um autor.⁸⁸

Uma vez transportadas para esse *outro palco* que elas solicitam, antes *apresentativo* do que representativo, essas impersonagens, esvaziadas de fisionomia e de caracterização psicológica,⁸⁹ se prestam, portanto, menos à personificação por atores ou atrizes do que à corporificação por *performers*, cujo papel, segundo a definição referida no início deste capítulo, consiste em servir “de suporte ao discurso sem para tanto representar um ser real” (PAVIS, 2013: 372). Assim é que, sem propriamente abrir mão da progressão dramática (sobretudo nos termos em que esta foi empregada por

⁸⁷ Há inúmeras ocorrências desse procedimento no texto. Destacam-se algumas delas a seguir, sem a indicação das locutoras: “Dentro em pouco deve ser dia” × “Não: o horizonte é negro” (TE: 31; TDE: 51-52); “Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido” × “Não. Talvez o tivéssemos tido” (TE: 32; TDE: 52); “Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?” × “As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida...” (TE: 34; TDE: 55-56); “E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si-próprio. [...] E, afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...” (TE: 36; TDE: 58); “Não nos feis dizer quem éreis?” × “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou...” (ibidem); “É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde demais para não cantar...” (TE: 37; TDE: 59); “Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?...” × “Não, minha irmã: nada vale a pena...” (TE: 43; TDE: 67-68). Tais excertos ilustram a “errância imóvel” (ou a *imobilidade errante*) das veladoras, que, inertes do ponto de vista exterior, permanecem sempre ativas sob a perspectiva interior, associando e desassociando tanto aspectos e situações de seu “drama-na-vida” (seja o do presente, seja o do passado) quanto atributos de sua própria condição como seres de carne e osso. Eis, assim, uma dimensão bastante palpável da *abertura* desse texto nos termos em que foi definida por Bernard Dort na epígrafe deste segmento, referindo-se às obras que não respondem às perguntas senão com novas perguntas e, por isso mesmo, nunca deixam de estimular diferentes abordagens cênicas.

⁸⁸ Não por acaso, aliás, o momento em que a personagem Álvaro de Campos aparenta ter interrompido a leitura do drama e se lançado à escrita de um poema dirigido a seu criador, Fernando Pessoa, está situado pouco antes do instante em que se explicita a condição artificial da situação dramática, sugerida pela sentença “Talvez nada disto seja verdade...” (TE: 43; TDE: 68).

⁸⁹ “Fito-vos a ambas e não vos vejo logo...”, diz a Segunda ainda no início da peça, “Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos...” (TE: 34; TDE: 55).

Maeterlinck em seus primeiros dramas), *O marinheiro*, ainda no início dos anos 1910, pressagia não apenas o teatro dos anos 1950, mas também o que viria a florescer nos 1980 e 1990, orientado por “uma nova exigência de literalidade e teatralidade” (SARRAZAC, 2009a: 61; idem, 2013c: 64), pelo abandono da dinâmica dramática (mesmo que mínima) e pela ambição de levar ao palco “um evento cênico que deveria ser a pura apresentação, pura *presentificação* do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real” (ibidem; grifo do autor).

TERCEIRA (*numa voz muito lenta e apagada*) – [...] E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA – Porque é que m’o perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito...

(TE: 47; TDE: 73)

Na última réplica desse drama que a todo tempo joga com nossas expectativas, oferecendo-nos uma proposição apenas para retirá-la logo a seguir, prevalece a negação. “*A luz, como que subitamente, aumenta*” (TE: 47; TDE: 73), mas permanece na penumbra uma parcela considerável dessa peça a cuja reaproximação somos tantas vezes compelidos, como se acreditássemos ser possível restituir, à Segunda veladora, o sentido do sonho em forma de narrativa que ela interrompera: “Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo...” (TE: 41; TDE: 65). Findo o espetáculo em uma noite e reiniciado em outra, é a mesma figura quem nos diz, ainda no princípio: “Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!...” (TE: 34; TDE: 56). Circunscrita à página de um livro ou prolongada sobre as tábuas de um palco, permanece incompleta essa peça que, saltando por cima do estatismo maeterlinckiano, chega a nos parecer, por vezes, quase pirandelliana ou mesmo beckettiana. Qual cena para esse drama suficientemente ambíguo e lacunar a ponto de repelir seguidas (e infrutíferas) tentativas de decodificação? “Tudo é muito e nós não sabemos nada”, sentencia a Segunda veladora (TE: 38; TDE: 60). Inscrito no interior de um texto que rejeita *o sentido*, mas não se fecha *aos sentidos*, o jogo de cena na origem d’*O marinheiro* – três personagens à espera de seu autor – solicita de nós respeito por sua atmosfera nebulosa e dúbia. Em outras palavras, para que esse drama reluza, é preciso preservar uma parte dele na sombra. Qual cena para um drama dessa espécie? Que o rapsodo responsável pela costura da *Poética do drama moderno e contemporâneo* nos municie uma última vez:

A *pura presença* teatral é aquilo que me dá a ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipervisibilidade fragmentária, em sua própria opacidade, que me permite vê-lo e decifrá-lo sem esperança de chegar ao fim de sua decifração. || Assim, o conteúdo do espetáculo não esgota sua forma; a forma, ao contrário, constitui o elemento resistente que absorve minha atenção e canaliza minha reflexão. A literalidade realiza o estado máximo de concentração do objeto teatral e me faz concentrar-me nesse objeto. [...] o espectador, sem escapatória, se vê confrontado com o Ser-aí mútuo dos homens e do mundo. A literalidade, portanto, é também essa (falsa) opacidade, essa cegueira que me permite ver [...]

(SARRAZAC, 2009a: 60-61; idem, 2013c: 63; grifo do autor)

O impulso performático d'*O marinheiro* decorre da confluência entre a postura estática das veladoras e a atitude extática delas. Fisicamente inertes, jamais deixam de se movimentar animicamente. Destituídas de fisionomia individual, questionam a significação das sentenças que direcionam umas às outras, reduzindo-as à sua materialidade acústica, na fronteira com a música. Descrentes do sonho, que lhes parecia redentor, rejeitam toda espécie de sentido e transcendência. Cercadas por símbolos, subtraem-lhes a figuração. Decompostas enquanto seres de ficção, permitem-se desvelar como seres que nos falam, *aqui e agora*, a serviço de um autor que permanece vivo nos textos que escreveu. O que resta? Uma cena que, uma vez consumada, clama pelo seu recomeço, sem jamais abrir mão do atrito com o leitor/espectador, a quem se destina a tarefa de velar por ela.

Referências

1. Obras de Fernando Pessoa

- Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2020.
- Fausto*. Edição de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.
- A porta e outras ficções*. Edição de Ana Maria Freitas. 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, 2017.
- Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china, 2016.
- Obra completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china, 2016.
- El marinero/ O marinheiro*. Edição e tradução de Nicolás Barbosa López. Tragaluz: Medellín, 2015.
- Obra completa: Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com a colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.
- Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.
- Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Elen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- Livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china 2013.
- Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3ª ed. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- O mendigo e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com a colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática, 2012.
- Teoria da heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- “*Associações secretas*” e outros escritos. Edição de José Barreto. Lisboa: Ática, 2011.
- Teatro do êxtase*. Organização e introdução de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.
- Poesia 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Ode maritime*. Tradução de Dominique Touati, revista por Parcídio Gonçalves e Claude Régy. Paris: Éditions de la Différence, 2009.
- Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- A educação do stoico*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- Poesia 1902-1917*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006.
- Obra essencial*. Volume 3. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim/ Círculo dos Leitores, 2006.

- Alberto Caeiro: Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Álvaro de Campos: Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Ricardo Reis: Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da Presença*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- Mensagem*. Edição de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Pessoa inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- Poemas ingleses: 35 sonnets (edição revista)/ Inscriptions*. Tradução de Philadelpho Menezes. São Paulo: Experimento, 1993.
- Páginas sobre literatura e estética*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. 2ª ed. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1973.
- Textos filosóficos: volume I*. Edição de António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.
- Páginas íntimas e de autointerpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.
- Poemas dramáticos*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952.
- Páginas de doutrina estética*. Edição de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, 1946.

2. Estudos sobre Fernando Pessoa

- BECHARA, Thiago Sogayar. *O marinheiro (de) Fernando Pessoa: heranças clássicas no drama estático*. Lisboa: Edições Colibri, 2018.
- BRAGA, Maria Cristina Mendes. Teatro estático – extático – excrito: o mito de Salomé. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 12, p. 642-669, Outono de 2017. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.7301/Z0513WD7>>. Acesso em: 24/01/2021.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. 2ª ed. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CABRAL, Maria de Jesus Reis. Théâtre(s) sous un crane – Mallarmé et Pessoa (d'Igitur au Faust Tragédie subjective). *Carnets – revista electrónica de estudos franceses*. Aveiro, n.º 4, p. 191-210, jan. 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11850.pdf>>. Acesso em: 10/12/2017.
- CABRAL MARTINS, Fernando. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Cotia-SP: Ateliê, 2017.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 4ª ed. Lisboa: Verbo, 1973.
- CORREIA, Maria Teresa da Fonseca Fragata. *Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck: a voz e o silêncio na fragmentação da obra* (Tese de Doutorado em Estudos Portugueses) –

- Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/7250>>. Acesso em: 10/12/2017.
- FERREIRA DE CASTRO, Carla Isabel. *A arte do sonho: vozes de Maeterlinck em Pessoa*. Lisboa: Colibri, 2011.
- _____. *Do drama estático das almas ao drama extático em gente: de L’Intruse e Les Aveugles de Maurice Maeterlinck a O Marinheiro de Fernando Pessoa* (Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.
- FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 1, p. 1-69, Primavera de 2012. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.7301/Z0B56GZH>>. Acesso em: 24/01/2021.
- FILIPE, Teresa. “Ainda A Tormenta: adenda a Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 15, p. 80-136, Primavera de 2019. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/m854-ps31>>. Acesso em: 24/01/2021.
- _____. (2018). “Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 14, p. 120-283, Outono de 2018. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/xvx9-pt32>>. Acesso em: 24/01/2021.
- FREITAS, Filipa de. “O Amor – uma peça inédita de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 12, p. 670-684, Outono de 2017. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.7301/Z0VM49H0>>. Acesso em: 24/01/2021.
- GAGLIARDI, Caio (org.). *Fernando Pessoa & cia. não heterônima*. São Paulo: Mundaréu, 2019.
- _____. O Pessoa “sincero” de Casais Monteiro. *Revista Estranhar Pessoa*, Lisboa, n.º 6, p. 17-29, Primavera de 2019. Disponível em: <<http://estranharpessoa.com/numero-6>>. Acesso em: 21/10/2020.
- _____. Mário Beirão e Fernando Pessoa: *Lusitânia* intertexto de *Mensagem*. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 5, p. 70-87. Primavera de 2014. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.7301/Z018350B>>. Acesso em: 10/12/2017.
- _____. “Brandão e Pessoa: sonho e modernidade”. In: *Raul Brandão: um intelectual no entre-séculos*. Organização de Otávio Rios. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014, p. 217-229.
- _____. A reflexividade discursiva em *O marinheiro*, de Fernando Pessoa. *Pitágoras, 500 – Revista de Estudos Teatrais*, Campinas, v. 1, p. 97-118, 2011. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/11>>. Acesso em: 09/03/2020.
- _____. A falsa pista de um cego teimoso. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 18, p. 159-176, 2010.
- _____. *Fernando Pessoa ou Do interseccionismo* (Tese de Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269999>>. Acesso em: 24/01/2021.
- GAGO, Carla Fernanda Lopes do. *Drama em Pessoa – de modelos estético-normativos a um espaço utópico: contextualização histórico-crítica de uma poética modernista* (Tese de Doutorado em Filosofia e Letras) University of Zurich, Zurique, 2015.
- GRAY DE CASTRO, Mariana. *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a invenção dos heterónimos*. Tradução de Luciana Salles, Jonathan Duhring e da própria autora. Londres: Critical, Cultural and Communications Press, 2017.
- _____. Pessoa and Keats. *Fernando Pessoa as English Reader and Writer – Portuguese Literary & Cultural Studies*, North Dartmouth, edição de Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro, n.º 28, Tagus Press, University of Massachusetts Dartmouth, p. 143-163, 2015.

- GRÜNHAGEN MARTINS, Sara. Os jogos do texto teatral em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. *Revista de Letras Dom Alberto*, Santa Cruz do Sul, v. 1, n.º 6, p. 113-126, ago./dez. 2014. Disponível em: <<https://domalberto.edu.br/revista/revista-de-letras-dom-alberto-v-1-n-6-2014/>>. Acesso em: 31/01/2021.
- GUISADO, Alfredo Pedro. Um drama policial de Fernando Pessoa. *Investigação – Revista Mensal de Ciência e Literatura Policial*, Lisboa, n.º 11-12, p. 181-184, março-abril de 1954.
- GUYER, Leland R. A viagem do herói na “Ode marítima”. *Persona – publicação do Centro de Estudos Pessoaanos*, Porto, n.º 4, p. 29-35, 1981.
- JACKSON, K. David. *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. New York: Oxford University Press, 2010.
- LOPES, Maria Teresa Rita. “Du drame statique au voyage extatique”. In: Fernando Pessoa. *Poèmes ésotériques; Message; Le Marin*. Paris: Christian Bourgois, 1990, p. 175-187.
- _____. Deuses e homens – Homens e deuses: e o teatro inédito de Pessoa. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*, Lisboa, n.º 1, p. 25-43, 1980.
- _____. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2ª ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. “Pessoa: uma teatralidade sem teatro”. In: _____. *O lugar do anjo*. Lisboa: Gradiva, 2004, p. 137-145.
- _____. “Pessoa e Camões”. In: _____. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Gradiva, 2002, p. 237-252.
- MACIEL, Maria Esther. “Teatro de palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa”. In: _____. *Voo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras; FALE/UFMG, 1999, p. 151-158.
- MARINHO, Maria de Fátima. “‘O Marinheiro’ e o ‘Teatro do Absurdo’”. In: *Atas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, 1979, p. 495-508.
- MATOS OLIVEIRA, Fernando. Abrandamentos que adiantam: sobre o teatro estático de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 14, p. 284-285, Outono de 2018. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/2w0k-8028>>. Acesso em: 24/01/2021.
- _____. *O destino da mimese e a voz do palco: o teatro português moderno: Pessoa, Almada, Cortez*. Braga: Angelus Novus, 1997.
- MONTEIRO, George. *Fernando Pessoa and the Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000.
- NASCIMENTO ROSA, Armando. “Pessoa e a visão gnóstica do tempo”. In: *Gnose e alquimia*. Organização de Maria Estela Guedes (com Armando Nascimento Rosa, Carlos Dugos e Nuno Marques Peirço). Lisboa: Apenas Livros, 2005, p. 3-46. Disponível em: <https://www.triplov.com/coloquio_4/armando.html>. Acesso em 28/04/2020.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo. “A gramática de Shakespeare n’*O marinheiro* de Pessoa”. In: *Fernando Pessoa: abordagens*. Organização de Francesca Pasciolla e Rui Gonçalves Miranda. Londres: SPLASH Editions, 2021, p. 176-193.
- _____. “Continuidade e inovação”: *O marinheiro* lido por Thiago Bechara. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 18, p. 659-669, Outono de 2020. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/bja9-4a60>>. Acesso em: 16/12/2020.
- _____. Pessoa dramaturgo: uma questão crítica. *Revista Estranhar Pessoa*, Lisboa, n.º 4, p. 48-62, Outono de 2017. Disponível em: <<http://estranharpessoa.com/nmero-4>>. Acesso em: 09/03/2020.
- _____; GAGLIARDI, Caio. The art of drama according to Browning and Pessoa. *Fernando Pessoa as English reader and writer – Portuguese literary and cultural studies*. Edição de Patricio

Ferrari e Jerónimo Pizarro, Tagus Press, University of Massachusetts Dartmouth, n.º 28, p. 164-187, 2015a.

- _____. *O teatro da escrita em Fernando Pessoa* (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/D.8.2015.tde-29092015-154229>>. Acesso em 24/01/2021.
- _____. “Salomé ou uma história em que nos fechemos da vida”. In: *XI SEL – Seminário de Estudos Literários: 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*. Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2013, p. 749-62. Disponível em: <http://estudospeessoanos.fflch.usp.br/sites/estudospeessoanos.fflch.usp.br/files/FRP_Salome.pdf>. Acesso em: 25/05/2020.
- PITELLA, Carlos. *Marino*, a tragedy, part I— Datable fragments and lists. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 18, p. 593-651, Outono de 2020. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/kmse-nv38>>. Acesso em: 24/01/2021.
- SAPEGA, Ellen W. “Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética”. In: *Atas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos: Secção Norte-Americana*. Coordenação de Almir de Campos Bruneti. Lisboa: Fundação Eng. António de Almeida, 1988, p. 317-327.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- SEPÚLVEDA, Pedro; HENRY-KRAHMER, Ulrike; URIBE, Jorge (eds.). *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações*. Coordenação editorial por Pedro Sepúlveda, coordenação técnica por Ulrike Henny-Krahmer. Lisboa e Colônia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colônia, 2017. Disponível em: <<http://www.pessoadigital.pt>>. DOI: 10.18716/cceh/pessoa. Acesso em: 31/03/2021.
- _____. URIBE, Jorge. *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Colaboração de Pablo Javier Pérez López. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- _____. *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 2013.
- SILVA, Patricia. The poetic drama of Fernando Pessoa and W. B. Yeats and the Symbolist Theatre Tradition. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, Providence, n.º 14, p. 5-28, Outono de 2018. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/9cpf-wd41>>. Acesso em: 24/01/2020.
- _____. *Yeats and Pessoa: Parallel poetic styles*. Cambridge: Legenda – Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2010.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. 3ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.
- _____. “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”. In: _____. *O mistério da poesia: ensaios de interpretação da génese poética*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 169-193. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-518).
- _____. “Fernando Pessoa”. In: _____. *Temas*. Coimbra: Edições Presença, 1929, p. 171-191. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-519).
- SEVERINO, Alexandrino E. “Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo da heteronímia”. *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Secção Brasileira)*, v. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990, p. 13-21.
- TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de António Mateus Vilhena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- URIBE, Jorge. *Um drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa* (Tese de Doutoramento em Estudos da Literatura e da Cultura – Teoria da Literatura) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11341>>. Acesso em: 07/01/2021.

3. Estudos teatrais

- ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en teatro moderno*. 2ª ed. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Madri: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- ACKERMAN, Alan; PUCHNER, Martin (org.). *Against theatre: creative destructions on the modernist stage*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.
- ADORNO, Theodor W. “Pour comprendre *Fin de partie*”. In: *Notes sur la littérature*. Tradução de Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984, p. 201-238.
- ANDREYEV, Leonid. “Theatre and the Inner Life”. In: *The Russian Symbolist Theatre: an Anthology of Plays and Critical Texts*. Tradução e edição de Michael Green. Nova York: The Overlock Press, 2013, p. 357-359.
- ARISTOTE. *La Poétique*. Texto, tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- ARON, Paul. Le monodrame: brève histoire d’un genre méconnu. *Fabula/ Les colloques*, nov./2019. Disponível em: <<http://www.fabula.org/colloques/document6373.php>>. Acesso em: 06/12/2019.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, v. 2. Paris: Gallimard, 1961.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BÉHAR, Henri. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Paris: Gallimard, 1979.
- BELLONI, Arthur. “Claro/escuro: (anti)teatralidades contemporâneas”. In: *Discursos do corpo na arte*, v. 2. Organização de Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana e Mariane Magno. Santa Maria-RS: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2017, p. 243-262.
- CABRAL, Maria de Jesus. “Da (des)ilusão teatral no palco simbolista. De Mallarmé e Maeterlinck a Castro e António Patrício”. In: Ana Clara Santos (org.). *Palco da ilusão: Ilusão teatral no teatro europeu*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2013, p. 187-231.
- _____. “Do (e)terno mito de D. João na ‘fábula trágica’ de António Patrício: a travessia da máscara em palavras”. In: Ana Paula Pinto et al (org.). *Mitos e heróis: a expressão do imaginário*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 399-406.
- _____. Mallarmé, Maeterlinck e o “princípio invisível” do drama. *Máthesis*, Viseu, n.º 20, p. 155-176, 2011.
- _____. “Uma grande sombra que sente e se não vê”: *Belkiss* nos trilhos da literatura dramática simbolista. *Máthesis*, Viseu, n.º 19, p. 77-95, 2010.
- _____. “Que os olhos livres fazem a alma escrava’: a poesia dramática de Eugénio de Castro. Um diálogo interior com o teatro de Maurice Maeterlinck”. In: *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. Braga: Universidade do Minho, 2009-2010, p. 1-34.
- _____. En Spectacle (in)interrompu: Pessoa, Maeterlinck et Beckett d’après Denis Marleau. *Cadernos de Literatura Comparada – Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa*, Porto, n.º 22-23, p. 47-68, 2010. Disponível em: <<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/169>>. Acesso em: 19/03/2020.
- CALAS, Frédéric et al (org.). *Le texte didascalique à l’épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac: Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- COELHO, Maira Castilhos. O desenho sonoro em “Os cegos”, de Denis Marleau. *Cena – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, n.º 16, [p. 1-7], 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2236-3254.53656>>. Acesso em: 12/03/2020.

- CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro e Cena*. Tradução e apresentação geral de Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- _____. O ator e a supermarionete. Tradução de Almir Ribeiro. *Sala Preta*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 12, n.º 1, p. 101-124, junho de 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p101-124>>. Acesso em: 09/01/2021.
- _____. *Da arte do teatro*. Edição de Eugénia Vasques. 2ª ed. Amadora: Escola Superior de Arte e Cinema, 2004.
- _____. *Da arte do teatro*. Tradução, prefácio e notas de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1963.
- _____. *On the art of the theatre*. Londres: William Heinemann, 1911.
- CRUZ, Duarte Ivo. *O teatro português: estrutura e transversalidade*. La Coruña: Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística da Universidade da Coruña, 2005.
- _____. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- DANAN, Joseph. “O texto à prova da cena/ a cena à prova do texto”. In: *Anais do I Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato*. Organização de Elen de Medeiros, Larissa de Oliveira Neves e Lucas Pinheiro; tradução de André Carrico. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2017, p. 10-18.
- DE MAN, Paul. “Aesthetic Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*”. In: _____. *The Rhetoric of Romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, p. 263-290.
- DESSONS, Gerard. *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris, L. Teper, 2005.
- DIAS, Francisco de Almeida. “Fernanda de Castro e António Ferro: Embaixadores da cultura italiana em Portugal”. In: *Un incontro lusofono plurale di lingue, letteratura, storie, culture*. Organização de Michela Graziani. Florença: Firenze University Press, 2018, p. 97-118.
- DODET, Cyrielle. *Entre théâtre et poésie: devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XX^e et XXI^e siècles* (Tese de Doutorado em Literatura Comparada, opção Estudos Literários e Intermidiáticos) – Université de Montréal e Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2015a.
- _____. L’apoptose selon Claude Régny: un dispositif scénique. *Mosaic – a journal for the interdisciplinary study of literature*, Winnipeg, v. 48, n.º 2, p. 99-117, junho de 2015b.
- DOVALE, Leslie Ann. *New woman theatre and the British avant-garde, 1879-1925* (Tese de Doutorado em Literatura em Inglês) – Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/doi:10.7282/T38P608B>>. Acesso em: 24/01/2021.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- EVREINOV, Nicolas. Introduction au monodrame. Tradução de Danielle Konopnicki Miot. *Registres – revue d’études théâtrales*, Paris, n.º 4, p. 148-167, novembro de 1999.
- _____. *El teatro en la vida*. Tradução do francês por Malkah Rabell. Buenos Aires: Leviatan, 1956.
- FADDA, Sebastiana. *Alfredo Cortez*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- _____. *O teatro do absurdo em Portugal*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998.
- FOLCO, Alice. *Dramaturgie de Mallarmé* (Tese de Doutorado em Estudos Teatrais) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2006.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. 2ª ed. Tradução e organização de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários* (Dissertação de Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GOLUB, Spencer. Le monodrame, structure de base pour l’étude de Nicolas Evreinov. *Revue des études slaves*, Paris v. 53, n.º 1, p. 15-26, 1981. Disponível em:

<https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1981_num_53_1_5119>. Acesso em: 24/01/2021.

- GRAY DE CASTRO, Mariana. “Introdução”. In: William Shakespeare. *A tormenta*. Tradução de Fátima Vieira. Lisboa: Babel, 2011, p. 9-32.
- HAESEBROECK, Elise Van. *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mise en scène par Claude Régy. Interroger la notion d’*interzone*. *Synergies Algérie*, Sylvains-les-Moulins, n.º 10, p. 15-24, 2010. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Algerie10/van_haesebroeck.pdf>. Acesso em: 12/12/2020.
- HOBSON, Marian. Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis. *Revue des sciences humaines*, Lille, n.º 167, p. 329-394, 1977.
- JANVIER, Ludovic. “Lieu dire”. In: *Samuel Beckett: Cahier de L’Herne*. Paris: L’Herne, 1976, p. 167-189.
- JARRY, Alfred. “Da inutilidade do teatro no teatro”. In: Luiz Francisco Rebello. *Teatro moderno: caminhos e figuras*. 2ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Prelo, 1964, p. 129-132.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- KANTOR, Tadeuz. O teatro da morte. Tradução de Silvia Fernandes. *Sala Preta*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 2, p. 89-95, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p89-95>>. Acesso em: 30/12/2020.
- KLEIST, Heinrich von. “Sobre o teatro de marionetes”. In: J. Guinsburg. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 46-51.
- LANCASTRE, Maria José de. *Com um sonho na bagagem: uma viagem de Pirandello a Portugal*. Tradução de Helena Abreu. Lisboa: Dom Quixote, 2015.
- LE BOEUF, Patrick. As contradições em Gordon Craig. Tradução de Ananyr Porto Fajardo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n.º 3, p. 401-424, setembro-dezembro de 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266045468>>. Acesso em: 08/01/2021.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOSCO-LENA, Mireille. *La scène symboliste (1890-1896): Pour un théâtre spectral*. Grenoble: ELLUG-Université Stendhal, 2010.
- MAETERLINCK, Maurice. Um teatro de andróides. Tradução de Lara Biasoli Moler. *Pitágoras, 500 – Revista de Estudos Teatrais*, Campinas, v. 3, n.º 1 Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, p. 89-92, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634738>>. Acesso em: 24/11/2020.
- _____. “Le tragique quotidien”. In: _____. *Le trésor des humbles*. 32ª ed. Paris: Societé du Mercure de France, 1902, p. 179-201.
- MARTINS, Rita. *Raul Brandão: do texto à cena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- MATOS OLIVEIRA, Fernando. *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espetáculo*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- MENDES, Inês Alves. “Modernist theatre in the first two decades of the twentieth century”. In: *Portuguese modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*. Edição de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro. Nova York: Legenda – Modern Humanities Research Association and Routledge, 2011, p. 310-330.
- MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MESQUITA, Isabelle Regina de Amorim. *Branquinho da Fonseca e a vanguarda teatral: uma proposta de renovação do teatro em Portugal (Tese de Doutorado em Letras – Teorias e Críticas do Drama) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2012.*

- MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne. Evreinov et la musique. *Revue des études slaves*, Paris, v. 53, n.º1, p. 27-38, 1981. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1981_num_53_1_5120>. Acesso em: 24/01/2021.
- MOREIRA DA SILVA, Alexandra Maria Fernandes. *La question du poème dramatique dans le théâtre contemporain* (Tese de Doutorado em Literatura Comparada e Estudos Teatrais) – Universidade do Porto e Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2007.
- _____. La mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 parcours et inquiétudes esthétiques. *Intercâmbio – revue des études françaises*, Porto, n.º 10, p. 201-208, 1999. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/5929>>. Acesso em: 16/11/2020.
- _____. Misticismo e transcendência no drama simbolista: *Pedro, o cru* de António Patrício. *Intercâmbio – revue des études françaises*, Porto, n.º 8, p. 147-156, 1997. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/5957>. Acesso em: 20/04/2020.
- MOURÃO-FERREIRA, David. “Nota sobre o teatro de Raul Brandão”. In: _____. *Tópicos de crítica e história literária*. Lisboa: União Gráfica, 1969, p. 109-116.
- MURPHY, Brenda. *Miller: Death of a Salesman*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- NASCIMENTO ROSA, Armando. *As máscaras nigromantes: uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- NEVES, Márcia Seabra. O teatro mínimo de Henocho: uma leitura de *O Incompreendido (drama psicopatológico em 3 atos e 4 quadros)*, de Raul Leal. *Forma breve – revista de literatura*, Aveiro, n.º 5, dossiê “Teatro mínimo”, p. 125-137, 2007. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/6760>>. Acesso em: 10/06/2020.
- OLIVEIRA, Beatriz Magno de. “O teatro como festa: uma introdução à teoria teatral de Georg Fuchs”. In: Denise Pereira (org.). *A transversalidade da prática do profissional de História*, v. 2. Ponta Grossa/PR: Atena, 2019, p. 138-146.
- OSAKABE, Haquira. Judas – uma pequena obra-prima. *Revista Letras*, Curitiba, n.º 71, p. 67-80, janeiro-abril de 2007.
- PAILLER, Jeanne. “Les apparitions d’Hannele Mattern ou le fantôme sur la scène naturaliste”. In: François Lecerce e Françoise Lavocat (org.). *Dramaturgies de l’ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 375-383. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/30006>>. Acesso em: 30/08/2019.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Dicionário de teatro*. 3ª ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PUCHNER, Martin. *Stage Fright: modernism, anti-theatricality & drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002.
- QUADROS, António. “O teatro em Portugal”. In: _____. *Crítica e verdade: introdução à atual literatura portuguesa*. Lisboa: Clássica, 1964, p. 217-266.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.
- RAMOS, Luiz Fernando. “A relação entre atores e *screens* no teatro de Gordon Craig: um legado à contemporaneidade”. In: Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana e Mariane Magno (org.). *Discursos do corpo na arte*, v. 2. Editora da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2017, p. 115-142.
- _____. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2015.
- _____. W. B. Yeats and Gordon Craig: Collaborations and rehearsals towards the theatre of the future. *ABEI Journal – The Brazilian Journal of Irish Studies*, São Paulo, p. 19-29, novembro de 2015. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/abei/article/view/3535>>. Acesso em: 03/12/2020.

- _____. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. “O teatro dos pensamentos”. In: _____. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 123-149.
- _____. “O espectador emancipado”. In: _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 7-26.
- _____. “Le théâtre immobile”. In: _____. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011, p. 137-147.
- REBELLO, Luiz Francisco. *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- _____. *O essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- _____. *O palco virtual*. Porto: Edições Asa, 2003.
- _____. *Fragments de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- _____. *O teatro simbolista e modernista: (1890-1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- _____. *O teatro naturalista e neorromântico: (1870-1910)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- _____. *Teatro moderno: caminhos e figuras*, 2ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Prelo, 1964.
- _____. “Prefácio”. In: _____. *Teatro português: do Romantismo aos nossos dias*. Cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa. Lisboa: Edição do Autor, [1961], p. XIII-LXXIX.
- RÉGIO, José. “Vistas sobre o teatro”. In: _____. *Três ensaios sobre arte*. Lisboa: Portugália, 1967, p. 103-170.
- RÉGY, Claude. *Ode maritime de Fernando Pessoa – dossier de presse*, Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées, Toulouse, temporada de 25 mar. 2010 a 1º abr. 2010. Disponível em: <http://fitheatre.free.fr/gens/METTEURENSCENE/imgsClaudeRegy/dp_tnt_ode_maritime.pdf>. Acesso em: 14/12/2020.
- _____. *Dossier [Ode Maritime]*. Théâtre de la Ville, Paris, temporada 2009-2010. Disponível em: <http://portugais.ac-amiens.fr/IMG/pdf/Ode_maritime_pedago.pdf>. Acesso em: 11/12/2020.
- _____. “Les états latents du réel”. In: Françoise Héritier et al. *Le corps, le sens*. Centre Roland Barthes/Seuil: Paris, 2007, p. 163-192.
- REYNAUD, Maria João. Um texto a duas vozes: *Jesus Cristo em Lisboa*, de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes. *Línguas e Leituras – Revista da Faculdade de Letras*, Porto, n.º 13, p. 191-206, 1996.
- RIBEIRO, Almir. A marionete em chamas. O teatro-dança clássico da Índia e o Über-marionette de Gordon Craig: processos de marionetização do ator. *Pitágoras, 500 – Revista de Estudos Teatrais*, Campinas, v. 7, n.º 1, p. 68-80, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8650801>>. Acesso em: 10/01/2021.
- RILKE, Rainer Maria. *Notas sobre a melodia das coisas*. Tradução de Sandra Filipe. Lisboa: Averno, 2011.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- RUBIM, Gustavo. “Ibsen e os regressos”. In: Henrik Ibsen. *Peças escolhidas*, v. 1. Lisboa: Cotovia, 2006, p. 337-356.
- RYKNER, Arnaud. *Corps obscènes: Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*. Paris: Orizons, 2014.

- _____. *Les mots du théâtre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- _____. *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Tradução de Dóris Graças Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____. *Paroles perdues: faillite du langage et représentation*. Paris: José Corti, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam. Tradução de Marta Isaacsson. *Cena – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, n.º 6, p. 111-124, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2236-3254.9235>>. Acesso em: 24/01/2021.
- _____. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. O teatro-arte (apontamentos para uma crónica). *O rebato*, Lisboa, n.º 106, 28 de novembro de 1913. Disponível em: <<http://purl.pt/28076>>. Acesso em: 15/04/2020.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- _____. *Vou ao teatro ver o mundo*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto/Lisboa: Teatro Nacional São João/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- _____. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/ 7 Letras, 2013a.
- _____. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno: que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Tradução de Lara Biasoli Moler. *Pitágoras, 500 – revista de estudos teatrais*, Campinas, v. 3, n.º 1, p. 3-15, 2013b. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634731>>. Acesso em 18/06/2017.
- _____. A invenção da teatralidade. Tradução de Silvia Fernandes. *Sala Preta*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 13, n.º 1, p. 56-70, junho de 2013c. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70>>. Acesso em: 26/05/2020.
- _____. *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil, 2012a.
- _____. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012b.
- _____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de Luís Varela. [Évora]: Editora Licorne, 2011.
- _____. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro. *Questão de crítica – revista de estudos teatrais*, Rio de Janeiro, v. III, n.º 19, 2010. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>>. Acesso em 12/07/2017.
- _____. *Critique du théâtre: de l’utopie au désenchantement*. 2ª ed. Paris: Circé, 2009a.
- _____. *A invenção da teatralidade: seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva Editores, 2009b.
- _____. *Jeux de rêve et autres détours*. Paris: Circé, 2004a.
- _____. “Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine” [tradução de Alessandra Fernandez]. In: *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. Organização de Sérgio de Carvalho. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2004b, p. 121-132.
- _____. (org.). *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*. Atas do colóquio realizado em 10-11-12 de dezembro de 1998 pelo Grupo de pesquisa sobre o drama moderno e contemporâneo do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n.º 15-16, 1999.
- _____. *Théâtres intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

- SCARLATTI, Eduardo. *A religião do teatro*. 2ª ed. Lisboa: Ática, 1945.
- SENA, Jorge de. *Do teatro em Portugal*. Organização, prefácio e notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SILVA, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a reinvenção da utopia*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1994.
- SIMÓN, Pablo Iglesias. Direção cênica e princípios estéticos na Companhia dos Meininger. Tradução de Fátima Saadi. *Folhetim*, n.º 25, p. 6-31, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/DIRECAO_CENICA_E_PRINCIPIOS_ESTETICOS_NA_COMPANHIA_DOS_MEININGER.pdf>. Acesso em: 14/07/2020.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STRINDBERG, August. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Tradução do sueco por Marguerite Diehl. Paris: Gallimard, 1964.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida Junior et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VASQUES, Eugénia. *Jorge de Sena: uma ideia de teatro*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães/Babel, 2015.
- _____. *Teatro*. Lisboa: Quimera, 2003.

4. Textos teatrais

- ADAMOV, Arthur. *Si l'été revenait*. Paris: Gallimard, 1970.
- ANDRADE, Oswald de. "A morta – ato lírico em três quadros". In: _____. *Teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973, p. 5-56.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *As mamas de Tirésias*. Tradução de Mariajosé de Carvalho. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. Londres: Faber and Faber, 1986.
- BRAGA, Vitoriano. "Octávio". In: _____. *Teatro completo: com peças inéditas*. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Estudo introdutório de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
- _____; BRANDÃO, Júlio. *A noite de Natal: drama em três atos*. Leitura, introdução, notas e estudo final sobre Júlio Brandão por José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional, 1981.
- BRÉTON, André. "S'il vous plaît". In: _____. *Œuvres complètes*, v. 1. Edição de Marguerite Bonnet, com a colaboração de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert e José Pierre. Paris: Gallimard, 1988.
- CABREIRA JÚNIOR, Tomás; SÁ-CARNEIRO, Mário. *Amizade: peça original em três atos*. Lisboa: Arnaldo Bordalo Editor, 1912.
- CÂMARA, D. João da. *Teatro completo*, v. II. Edição de Rita Martins. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006a.
- _____. *Teatro completo*, v. III. Edição de Rita Martins. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006b.
- CASTRO, Eugénio de. *O rei Galaor: poema dramático*. Coimbra: F. França Amado Editor, 1897.
- _____. *Belkiss – Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar: poema dramático em prosa*. 2ª ed. Coimbra: F. França Amado Editor, 1909.

- COCTEAU, Jean. “Les mariés de la Tour Eiffel”. In: _____. *Théâtre*, v. 1. Paris: Gallimard, 1948.
- CORTEZ, Alfredo. *Teatro completo: com peças e excertos inéditos*. Introdução, pesquisa e fixação dos textos por Duarte Ivo Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- DANTAS, Júlio. *A ceia dos cardeais*. Cópia digitalizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro da Universidade Federal de São João Del-Rei, s.d. Disponível em: <<http://www.teatroparatodosufsj.com.br/download/julio-dantas-a-ceia-dos-cardeais/>>. Acesso em: 14/07/2020.
- EVREINOF, Nikolai. *The theatre of the soul*. Tradução de Marie Potapenko e Christopher St. John. Londres: Hendersons, 1915. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-179).
- ÉSQUILO. *The Lyrical Dramas of Æschylus*. Tradução de John Stuart Blackie. 6ª ed. Londres/Toronto, J. M. Dent & Sons, 1917. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-176).
- FERRO, António. “A mulher fatal”. In: Luiz Francisco Rebello (org.). *Teatro português em um ato: (1900-1945)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 467-477.
- FONSECA, Branquinho da. “Teatro: com um prefácio de Luiz Francisco Rebello”. In: _____. *Obras completas*, v. 1. Edição de António Manuel Santos Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 215-299.
- GENET, Jean. *Os negros: clowneria*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988.
- GERSTENBERG, Alice. *Ressonâncias: peça em um ato*. Datiloscrito sem crédito de tradução, local e data. Integra o banco de peças, em versões não publicadas, da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (cota Pt507).
- HAUPTMANN, Gerhart. *A ascensão de Joanhina: sonho dramático em dois atos*. 2ª ed. bilingue. Tradução, prefácio e notas de Paulo Quintela. Coimbra: Livraria Almedina, 1967.
- IBSEN, Henrik. *O pequeno Eyolf*. Tradução do original norueguês por Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- JARRY, Alfred. *Ubu rei*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre I*. Bruxelas: Ed. Lacomblez, 1901. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-333).
- _____. *Œuvres II: Théâtre*, v. 1. Bruxelas: Complex, 1999.
- MESQUITA, Marcelino. “Dor suprema”. In: Luiz Francisco Rebello. *Teatro português: do Romantismo aos nossos dias*. Cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa. Lisboa: Edição do Autor, [1961], p. 123-141.
- MILLER, Arthur. “A morte de um caixeiro-viajante – certas conversas particulares em dois atos e um réquiem”. In: _____. *A morte de um caixeiro-viajante e outras 4 peças*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 169-268.
- _____. *Depois da queda*. Tradução de Eurico Fernandes. Lisboa: Portugália, 1966.
- MÜLLER, Heiner. “Descrição de um quadro”. In: _____. *Quarteto e outras peças*. Tradução de Maria Adélia Silva Melo, Jorge Silva Melo e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 2015, p. 51-61.
- NEGREIROS, José de Almada. *Teatro escolhido*. Edição de Fernando Cabral Martins e Luis Manuel Gaspar. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- NOVARINA, Valère. *O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- O’NEILL, Eugene. *Estranho interlúdio*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2010.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Calderón*. Tradução de Mário Feliciano e António Barahona. Lisboa: Artistas Unidos/Cotovia, 2007.
- PATRÍCIO, António. *Dinis e Isabel: conto de primavera*. Aveiro: Estante, 1989.

- _____. *O fim*: história dramática em dois quadros. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1974.
- _____. *D. João e a máscara*: uma fábula trágica. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972a.
- _____. “Judas”. In: _____. *D. João e a máscara: uma fábula trágica*. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972b, p. 143-152.
- _____. *Pedro, o cru*: drama em 4 atos. Lisboa: Atlântida, 1918.
- PIRANDELLO, Luigi. *O homem da flor na boca seguido de Sonho (mas talvez não)*. Tradução e prefácio de Isabel Lopes e Fernando Mora Ramos. Lisboa: Cotovia/Teatro Nacional São João, 1998.
- PONCE DE LEÃO, António Cardoso. “A onda”. In: Luiz Francisco Rebello (org.). *Teatro português em um ato*: (1900-1945). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 311-330.
- _____.; SÁ-CARNEIRO, Mário de. “A alma”. In: Mário de Sá-Carneiro. *Obra completa*. Edição de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 682-695.
- RÉGIO, José. *Teatro*, v. 1. Prefácio de António Braz Teixeira; aparato crítico dos textos inéditos de Paula Estrêla Lopes Mendes. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005a.
- _____. *Teatro*, v. 2. Prefácio de António Braz Teixeira; aparato crítico dos textos inéditos de Paula Estrêla Lopes Mendes. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005b.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*, v. 1 – “Peças psicológicas”. Edição de Isabel Aleixo e Daniele Cajueiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Juvenília dramática*. Introdução de Manuela Nogueira e nota de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Comédias*: teatro completo. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- STRINDBERG, August. *A sonata dos espectros*. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopä, 2010.
- _____. *O pelicano*. Tradução de Gastão Cruz. Lisboa: Relógio d’Água, 1993.
- _____. *Théâtre complet*, v. 3. Tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al. Paris: L’Arche, 1983.
- _____. *Théâtre complet*, v. 5. Tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al. Paris: L’Arche, 1986a.
- _____. *Théâtre complet*, v. 6. Tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al. Paris: L’Arche, 1986b.
- _____. *O sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. *Tempestade; A casa queimada; A menina Júlia*. Tradução de Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Presença, 1963.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2002.

5. Bibliografia geral

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.
- Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BRANDÃO, Raul. *O pobre de pedir*. Fixação do texto e posfácio de Gustavo Rubim. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

- _____. *A morte do palhaço*. Edição eletrônica a cargo da Luso Livros, s.d. Disponível em: <<http://www.luso-livros.net>>. Acesso em: 16/09/2020.
- CASTRO, Eugénio de. *Salomé e outros poemas*. 2ª ed. Coimbra: F. França Amado Editor, 1911.
- CERVANTES. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- DANTAS, Júlio. Crónica [subseção “Poetas-paranoicos”]. *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, n.º 478, p. 481, 19 de abril de 1915. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1915/N478/N478_master/N478.pdf>. Acesso em: 08/07/2020.
- EPICTETO. *Manual de Epicteto ou Recomendações estoicas para o bem viver*. Tradução, introdução e notas de José R. Seabra Filho. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2016.
- FERREIRA, António Manuel dos Santos. *A narrativa de Branquinho da Fonseca: os lugares do conto* (Tese de Doutoramento em Literatura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2000.
- FONSECA, Branquinho da. *O barão*. Posfácio de David Mourão-Ferreira. Lisboa: Portugalia, 1969.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2014.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.
- HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Serafim da Silva Fontes; prefácio e revisão técnica de João Paulo Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- JENNINGS, Hargrave. *The rosicrucians: their rites and mysteries*. 4ª ed. Londres/Nova York: George Routledge and Sons/ E. P. Dutton and Co, 1907. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 0-12).
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *Œuvres complètes*, v. I. Edição de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.
- MARCHAL, Bertrand. *Salomé: entre vers et prose Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris: José Corti, 2005.
- _____. *La religion de Mallarmé*. Paris: José Corti, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Luís Manuel Bernardo. 8ª ed. Lisboa: Vega, 2013.
- NEGREIROS, Almada. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Seleção, tradução e prefácio de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PORFIRIO. *Carta a Marcela*. Tradução de Agustín López e Maria Tabuyo. Palma de Maiorca: El Barquero, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org./Ed. 34, 2009.
- RANSOME, Arthur. *Oscar Wilde: a critical study*. 4ª ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1913. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-460)
- RÉGIO, José. *Literatura livresca e literatura viva. Presença – folha de arte e crítica*. Coimbra, n.º 9, p. 1-8, fevereiro de 1928.

- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. 2ª ed. revista e bilingue. São Paulo: Globo, 2008.
- ROSENFELD, Kathrin. Ritmo e música no pensamento de poetas e filósofos: de Hölderlin a Rilke e Heidegger, *Per Musi – Scholarly Music Journal* (Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte, n.º 35, 2016, p. 15-45. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/permusi20163502>>. Acesso em: 03/01/2021.
- SÁ, Marina Damasceno de. *O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade*: edição de texto fiel e anotado (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/D.8.2013.tde-29012014-110242>>. Acesso em: 24/01/2021.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Em ouro e alma*: correspondência com Fernando Pessoa. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.
- SAGAYAMA, Mario. *Ele fala de si como de um outro*: ensaio sobre a voz em Samuel Beckett. São Paulo: Annablume, 2018.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos; CABRAL, Maria de Jesus. *Capere, non capi*: Eugénio de Castro no contexto da “Internacional Simbolista”. *Carnets – revista eletrónica de Estudos Franceses*, Aveiro, número especial “*Invasions & Évasions*: La France et nous; nous et la France”, p. 263-273, outono-inverno de 2011-2012. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12102.pdf>>. Acesso em: 26/05/2020.
- SIMÕES, João Gaspar. “Raul Brandão, poeta”. In: _____. *O mistério da poesia*: ensaios de interpretação da génese poética. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 89-122. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-518).
- STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo. Alterity in “O Barão”. *Luso-Brazilian Review*, Madison (Wisconsin), v. 34, n.º 1, p. 95-104, Verão de 1997.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.
- VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho*: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.