

A DIMENSÃO CÊNICA DO TEATRO ESTÁTICO DE FERNANDO PESSOA¹

THE SCENIC FEATURE OF FERNANDO PESSOA'S STATIC THEATER

Flávio Rodrigo Penteado^{2}*

RESUMO

O artigo favorece uma abordagem ainda pouco explorada, nos estudos pessoanos, da prática dramatúrgica de Fernando Pessoa. Propõe-se, assim, a investigação dos elementos cênicos, e não apenas literários, que se inscrevem nos dramas estáticos escritos por ele. Para tanto, o texto focalizará o “drama estático em um quadro” *O marinheiro*, evidenciando, em um primeiro momento, não apenas a sintonia dessa peça com algumas das mais arrojadas práticas cênicas em voga nos palcos europeus desde o fim do século XIX até o início do século XX, mas também salientando em que medida aquele drama, tantas vezes descrito como “pouco teatral”, se acomoda a práticas cênicas difundidas apenas a partir dos anos 1950. Em um segundo momento, o artigo discutirá brevemente uma tão recente quanto crucial opção de leitura, por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, de expressão presente no mais conhecido fragmento manuscrito em que o escritor português conceitua o teatro estático. Por fim, a forma como Pessoa lida em algumas de suas peças com a noção de marionete será examinada à luz de Heinrich von Kleist, Maurice Maeterlinck e Rainer Maria Rilke.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Fernando Pessoa; 2. Drama Estático; 3. Teoria do Drama; 4. Teatralidade e Antiteatralidade; 5. Teatro – Séculos XIX e XX.

1 Texto resultante da pesquisa de doutorado “Fernando Pessoa e a ‘deteatrização’: o ‘drama estático’ e seu lugar na moderna dramaturgia europeia”, desenvolvida na Universidade de São Paulo (2016-2021) e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo FAPESP 2016/19417-7).

2 * Doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua tese de doutoramento, intitulada Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização), obteve financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP; processo nº 2016/19417-7). Nela, é proposta a leitura dos “dramas estáticos” pessoanos para além do Simbolismo de matriz maeterlinckiana, por meio da aproximação de tais textos daqueles de outros dramaturgos modernos, tanto portugueses quanto estrangeiros. Integra o Grupo de Pesquisa Estudos Pessoaanos, coordenado por Caio Gagliardi (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>)



ABSTRACT

This paper favors an approach still little explored, in the studies on Fernando Pessoa, of the dramaturgical practice of this author. Therefore, it is proposed the investigation of the scenic elements—and not just the literary ones—that are inscribed in the static dramas written by him. To this end, the article will focus on the “static drama in one tableau” *The sailor*, showing, at first, not only the harmony of this play with some of the most audacious scenic practices in vogue on European stages from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century, but also highlighting the extent to which that drama, so often described as “little theatrical”, accommodates to scenic practices disseminated only from the 1950s onwards. After that, this paper will briefly discuss one as recent as crucial reading option, by Filipa de Freitas and Patricio Ferrari, of an expression present in the best-known manuscript fragment in which the Portuguese writer conceptualizes his static theater. Finally, the way Pessoa deals in some of his plays with the notion of puppets will be examined in the light of Heinrich von Kleist, Maurice Maeterlinck and Rainer Maria Rilke.

KEYWORDS: 1. Fernando Pessoa; 2. Static Drama; 3. Theory of Drama; 4. Theatricality and Anti-Theatricality; 5. Theater – 19th and 20th Centuries.

[...] se o verdadeiro teatro vive de ser representado, também por ser verdadeiro pode esperar sem perigo.

(Jorge de Sena)

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” (PESSOA, 2017, p. 277).³ Na altura em que redige tais comentários, ele já não parece de todo satisfeito com a seguinte passagem de hipotético apontamento anterior: “Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico” (PESSOA, 2017, p. 276). Deste modo, o autor se propõe 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” (PESSOA, 2017, p. 276). Com isso, estaria conservada a legitimidade desse teatro de feições tanto líricas quanto anímicas, orientado 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” (PESSOA, 2017, p. 276).

Pouco menos de um século mais tarde, o encenador francês Claude Régy demonstraria que o tipo de teatro com o qual sonhava Pessoa esteve à frente de práticas cênicas até então predominantes no continente europeu. De fato, no espetáculo *Ode marítima* (2009), montagem do poema homônimo criada para o Festival de Avignon, o ator Jean-Quentin Châtelain

³ Em todas as demais citações provenientes desse volume, atualizou-se a ortografia arcaizante do autor, acatada pelos editores.

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*; cf. PESSOA, 2017, p. 47), 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.

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 POR PEÇAS COMO *O MARINHEIRO*. AINDA QUE NÃO SEJA CRUCIAL, PARA A REFLEXÃO AQUI PROPOSTA, INFERIR SE O DRAMATURGO TERÁ DESTINADO ESSE TEXTO PARA O PALCO OU NÃO, É INEGÁVEL A INCOMPATIBILIDADE DAQUELE TEATRO “SEM JANELAS OU PORTAS PARA A REALIDADE” (PESSOA, 2017, p. 276) COM A PAISAGEM TEATRAL PORTUGUESA NO INÍCIO DOS ANOS 1900, DOMINADA POR CONVENÇÕES NATURALISTAS DE REPRESENTAÇÃO.

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* no princípio de 1915, a cargo de companhias como o *Théâtre d’Art*, de Paul Fort (1890-1892) ou o *Théâtre de l’Œuvre*, de Lugné-Poe, durante sua fase simbolista (1893-1896). Assim, este artigo favorece uma abordagem ainda pouco explorada nos estudos pessoanos, relativamente à **dramaturgia** do autor, propondo-se a examinar os elementos cênicos – e não apenas os literários – inscritos naquela peça.⁴ Para tanto, voltemos nossa atenção para as práticas cênicas dos coletivos mencionados, a fim de ilustrar em que medida fora exequível a transformação em espetáculo, no remate do século XIX, de textos afins àquele “**drama estático em um quadro**”.

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 (cf. LOSCO-LENA, 2010, p. 9-10). Mesmo assim, os cerca de quarenta espetáculos produzidos pelas duas companhias naqueles seis anos pautaram as discussões sobre o teatro que então se fazia na França, debelaram o descrédito dos autores dramáticos 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

4 Pizarro e Freitas (2021) recentemente editaram um dossiê temático que caminha nessa direção.

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, p. 12; tradução minha)

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 (cf. LOSCO-LENA, 2010, *passim*).

Se o nível das atuações como um todo deixava a desejar, conforme certifica o estudo de Losco-Lena, 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 Stéphane 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 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” (LOSCO-LENA, 2010, p. 48-50; tradução e grifo meus). Atualizava-se, assim, o princípio de quadro dramático, proposto por Diderot em meados do século xviii e que posteriormente permitiu a reinvenção, por autores como Maurice Maeterlinck, dos meios de estabelecer a ação no tecido dramático.

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. 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 companhias: se os trabalhos encampados por Fort fundamentalmente recuperavam a atmosfera sugestiva de textos como os de Henrik Ibsen e Maeterlinck, graças a 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 (cf. LOSCO-LENA, 2010, passim).

Em vista do que se expôs até aqui, não resta dúvida de que as práticas experimentadas no período finissecular pelo *Théâtre d'Art* e pelo *Théâtre de l'Œuvre* apontam para diferentes possibilidades de concretização cênica dos dramas estáticos de Pessoa 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 *Rosmersholm*, de Ibsen, em outubro de 1893 (cf. LOSCO-LENA, 2010, p. 95-97); 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. LOSCO-LENA, 2010, p. 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 espécie de “música silenciosa” que equivalia a um prolongamento do verbo (cf. LOSCO-LENA, 2010, p. 135-137). 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; e 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, p. 90; grifo da autora) – hipótese já considerada pelo compositor suíço Xavier Dayer, que em 1999 compôs uma ópera de câmara inspirada na peça.

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, p. 168-169; tradução minha):

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. (LOSCO-LENA, 2010, p. 169-172; tradução minha)

Vê-se que a prática das atrizes referidas acima se acomoda à encenação de um drama como *O marinheiro*, cuja natureza coral, sintonizada com as proposições de Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*, viria a ser assinalada em estudo hoje clássico (cf. SEABRA, 1974, p. 29-31). 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, p. 174; tradução minha). 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” (LOSCO-LENA, 2010, p. 174-175; tradução minha).

Outro foi o caminho trilhado por Ligné-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” (LOSCO-LENA, 2010, p. 180; tradução minha). Seu trabalho como ator se 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 (cf. MAETERLINCK, 1902, p. 179-201), 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. (LOSCO-LENA, 2010, p. 191-192; 195; tradução minha)

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 sutil terror intelectual” que Pessoa, em apontamento 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” (PESSOA, 2017, p. 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?

Aponta para esse rumo o seguinte excerto da mais recente transcrição do fragmento manuscrito 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” (PESSOA, 2017, p. 276; grifo meu). Cumpre referir, no entanto, outras possibilidades de decifração dos termos em destaque, que, em edições anteriores do texto, correspondiam, fundamentalmente, a “figuras”.

Ao darem à luz esse apontamento, Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho leem “onde *as figuras só não agem*” (PESSOA, 1967, p. 113; grifo meu). Por sua vez, a leitura proposta por Richard Zenith leva em consideração um vocábulo entre parênteses, ignorado pelos primeiros editores do texto: “onde *as figuras (postadas)* não só não agem” (PESSOA, 2006, p. 31; grifo meu). Finalmente, Claudia J. Fischer, em colaboração com Patricio Ferrari, tampouco desconsidera aquela palavra, mas diverge da solução proposta pelo estudioso americano, registrando “onde *as figuras (portanto)* não só não agem” (apud FISCHER, 2012, p. 11; grifo meu).

Já na edição crítica do *Teatro estático* (PESSOA, 2017), Filipa de Freitas e Patricio Ferrari propõem que se leia o trecho em questão como “onde as figuras (fantoques) não só não agem”. Os editores consideram, porém, que o termo parentético equivale a uma variante vocabular, e não a um complemento frásico. Observando o critério primeiramente adotado na edição crítica das obras de Fernando Pessoa, coordenada por Ivo Castro, os últimos editores do texto optam pela segunda variante e excluem a primeira, modificando o gênero do artigo definido que a precede (cf. PESSOA, 2017, p. 347). Desse modo, transmuta-se a leitura da locução “as figuras” em “os fantoches”, resultando em “onde *os fantoches* não só não agem” (PESSOA, 2017, p. 276; grifo meu).

Tal preferência amplia as possibilidades de entendimento daquela pretendida nova espécie de teatro instituída por Pessoa. Isso porque o termo privilegiado anteriormente, “figuras”, aparenta remeter mais à ausência de delineamento individual do trio de veladoras n’*O marinheiro* – as quais, 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 a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?...” (PESSOA, 2017, p. 46-47), 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 profícuas 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”, informação possivelmente não ignorada por Pessoa, pois figurava em volume lido por ele e ainda hoje preservado no que restou de sua biblioteca particular (cf. RAMSOME, 1913, p. 163-164).⁵ **O próprio autor** belga, inclusive, alimentou a ambiguidade dessa designação, seja por ter conferido o título “Um teatro de androides” à versão preliminar de

⁵ Para uma abordagem mais recente da leitura, por Pessoa, do teatro de Maeterlinck, cf. BRANTSCHEN BERCLAZ (2018).

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, p. 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, submetido 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 (cf. MAETERLINCK, 1902, *passim*).

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” (JUNQUEIRA, 2013, p. 96) como as três veladoras anunciam caminhos a serem percorridos pelo teatro futuro, que, no decorrer do século XX, ofereceu alternativas para a superação de impasses com os quais esses criadores se defrontaram.

Se Maeterlinck 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” (MAETERLINCK, 2013, p. 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.⁶

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, p. 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, p. 162; tradução minha).

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

⁶ Para aprofundamento dessa questão, cf. DODET (2015).

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. LEHMANN, 2007, p. 99).

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. Deve-se reconhecer um precursor desse ideário 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 ensaio de Kleist 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 nesse texto uma apologia à superioridade da marionete relativamente ao ator humano. 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, p. 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” (KLEIST, 2007, p. 47). E, em segundo lugar, porque apresentam a vantagem de se desinvestirem de afetação e, ao mesmo tempo, de não se sujeitarem às leis da gravidade: “Nada sabem da inércia da matéria, [...] porque a força que os ergue no ar é maior do que a força que os mantêm agrilhoados à Terra” (KLEIST, 2007, p. 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” (KLEIST, 2007, p. 50).

Vestígios do idealismo romântico de Kleist – segundo o qual o marionetista, ao insuflar de sentimento os bonecos manipulados por ele (cf. KLEIST, 2007, p. 48), alcançaria por meios indiretos um ponto de contato com o divino – 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, p. 43) – e, por isso mesmo, desde logo expressa sua preferência pelas marionetes, cuja plenitude sobrepuja as “máscaras ocas” (RILKE, 2008, p. 43)⁷ 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” (RILKE, 2008, p. 43):

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 brincarà.
(RILKE, 2008, p. 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, 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, joga⁸ 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”,⁹ 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, segundo já propusera Kleist no arremate da série de folhetins anteriormente referida (cf. KLEIST, 2007, p. 51).

7 No original, “*diese halbgefüllten Masken*” (literalmente, “essas máscaras preenchidas pela metade”). Cf. RILKE, 2008, p. 42.

8 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.

9 No original, “*Zwischenräume zwischen Welt und Spielzeug*”, passagem que Dora Ferreira da Silva traduz como “limites do mundo e do brinquedo” (RILKE, 2008, p. 46-47).

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 se concentram no teatro, vislumbrando-se, em inúmeras passagens, um diálogo subterrâneo com Maeterlinck, especialmente no que concerne ao ensaio “O trágico cotidiano”. 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” (RILKE, 2011, p. 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” (RILKE, 2011, p. 9). Trata-se, portanto, de um teatro que se afasta do ideal artístico rilkeano, pois provoca antes inquietação do que serenidade 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, p. 11; 15; grifos do autor)

Mesmo que Rilke aluda ao revigoramento da linguagem cênica empreendido pelo teatro simbolista como condição necessária para que se restitua à arte da cena a potência transformadora de que dispunha em outros tempos (cf. RILKE, 2011, p. 19-20), propõem-se alternativas dramatúrgicas para alcançar tal efeito, a exemplo da introdução, no drama, de “um coro, que se manifesta calmamente através dos claros e cintilantes diálogos” (RILKE, 2011, p. 20), e da recomendação de que uma “voz silenciosa deve planar sobre a cena” (RILKE, 2011, p. 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” (RILKE, 2011, p. 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. Nos dramas estáticos, por exemplo, não é 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!” (PESSOA, 2017, p. 74), 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” (PESSOA, 2017, p. 75).

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” (PESSOA, 2017, p. 35) e “uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende” (PESSOA, 2017, p. 46) 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...” (PESSOA, 2017, p. 41) –, 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 coisa ser o que é?” (PESSOA, 2017, p. 34; grifos meus).

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 no “drama estático em um quadro” de Pessoa.

Uma vez que as figuras em cena n’*O marinheiro* avistam sua própria condição ficcional e intuem a si mesmas como marionetes (“fantoques”) que falam e gesticulam sob o comando de uma “quinta pessoa” (PESSOA, 2017, p. 47), o texto já aponta para a precariedade ilusionista da própria representação teatral a ser eventualmente protagonizada por elas. Se Rilke, no fim do século XIX, considerava imperativo que o teatro daquele período se abastecesse com novos recursos cênicos, o desenvolvimento da arte teatral ao longo do século XX, abrangendo desde

os experimentos e proposições teóricas de Edward Gordon Craig até as encenações de artistas da cena como Tadeuz Kantor e Claude Régy, atestaria não apenas a viabilidade cênica do teatro estático nos termos em que Fernando Pessoa o concebeu e praticou, mas, sobretudo, o caráter mais propriamente novecentista de um drama como *O marinheiro*, ainda hoje costumeiramente alinhado à dramaturgia simbolista, em geral, e aos primeiros dramas de Maurice Maeterlinck, em particular. Já passa da hora, portanto, de aprofundar o estudo do drama estático pessoano para além do viés poético-literário que imediatamente nos salta à vista ao ler tais textos, evidenciando a propensão cênica dessas peças, tantas vezes tachadas de pouco teatrais pelos críticos que delas se ocuparam nas últimas décadas. Dito de outro modo, transcorridos mais de cem anos da publicação daquela peça em *Orpheu*, já é mais do que tempo de, em alguma medida, *desconhecer* o poeta dramático responsável por essa obra, uma vez que ainda há muito *por conhecer* acerca do dramaturgo que a escreveu.

REFERÊNCIAS

BRANTSCHEN BERCLAZ, Erika. Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do teatro estático ao drama em gente. **Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies**, Providence, n.º 14, p. 42-58, Outono de 2018. Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <<https://doi.org/10.26300/d5qj-ah20>>. Acesso em: 8 dez. 2021.

DODET, Cyrielle. **Entre théâtre et poésie: devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XXe et XXIe siècles** (Tese de Doutorado em Literatura Comparada, opção Estudos Literários e Intermidiáticos) – Université de Montréal e Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2015.

FISCHER, Claudia J. Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese 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 jan. 2021.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

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.

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 androides. Tradução de Lara Biasoli Moler. **Pitágoras, 500**, Campinas, v. 3, n.º 1, p. 89-92, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634738>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 18, número 1, p. 110-124, 2021.

MAETERLINCK, Maurice. **Le trésor des humbles**. 32.ed. Paris: Societé du Mercure de France, 1902.

PESSOA, Fernando. **Teatro estático**. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

PESSOA, Fernando. **Obra essencial**. v. 3. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim/ Círculo dos Leitores, 2006.

PESSOA, Fernando. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1967.

PIZARRO, Jerónimo; FREITAS, Filipa (ed.). Dossiê temático “Fernando Pessoa e as artes performativas”. **Sinais de cena**. 2ª série, Lisboa, nº 5, p. 11-150. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/issue/view/1291>. Acesso em: 19 jul. 2021.

RANSOME, Arthur. **Oscar Wilde: a critical study**. 4.ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1913. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-460).

RILKE, Rainer Maria. **Notas sobre a melodia das coisas**. Tradução de Sandra Filipe. Lisboa: Averno, 2011.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. 2.ed. revista e bilingue. São Paulo: Globo, 2008.

RYKNER, Arnaud. **Les mots du théâtre**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.