

***O marinheiro* e o regime do infradramático**

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo propõe-se ler *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, sob um viés alternativo à aproximação com a obra dramática e teórica de Maurice Maeterlinck. Embora este “drama estático em quadro” efetivamente remonte ao dramaturgo belga, o texto publicado em *Orpheu 1* apresenta características que ultrapassam as convenções da estética simbolista. Isso porque o estatismo também se faz presente em dramas modernos e contemporâneos, não se limitando ao período finissecular. Deste modo, procuramos sustentar que a peça de Pessoa pode ser associada ao “regime infradramático”, categoria proposta por Jean-Pierre Sarrazac, na qual a ação dramática tem seu estatuto modificado, revelando-se menos ativa do que passiva, o que favorece o desenvolvimento desta antes no âmbito psíquico do que no exterior. Ainda assim, uma sucinta análise daquele “drama estático” terá o objetivo de nele identificar um traço que Martin Esslin considera ser característico de uma obra dramática convencional: a criação de *suspense*.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Literatura dramática, Estatismo, Drama moderno

Abstract

The aim of this article is to analyze Fernando Pessoa's *The Mariner* from an alternative perspective to the usual approximation made with the dramatic and theoretical work of Maurice Maeterlinck. Although this “static drama in one act” effectively refers to the Belgian playwright, the text published in *Orpheu 1* presents features that go beyond the conventions of symbolist aesthetics. This is due to the fact that static drama is also present in modern and contemporary dramas, and not only in the *fin de siècle* period. Thus, I try to demonstrate that Pessoa's play has attributes that allow it to be associated with the “infra-dramatic regime”, a category proposed by Jean-Pierre Sarrazac, in which



the dramatic action has its status changed and reveals itself less active than passive, which favors the development of action rather in the psychic than physical sphere. At the same time, a succinct analysis of that “static drama” will aim to identify a trait that Martin Esslin considers to be characteristic of a conventional dramatic work: the creation of suspense.

Keywords: Fernando Pessoa, Dramatic literature, Static drama, Modern drama



Com exceção d’*O marinheiro*, publicado no primeiro número da revista *Orpheu* (1915), a obra dramaturgíca de Fernando Pessoa não logrou maior acabamento. Ainda assim, durante algum tempo seu criador ambicionou uma localização de destaque, no conjunto de seus escritos, ao drama propriamente dito, empenho testemunhado por mais de uma dezena de dramas inconclusos presentes em seu espólio, patrimônio da Biblioteca Nacional de Portugal.¹ Recentemente, inclusive, treze de tais textos, antecedidos por aquele “drama estático em um quadro”, foram publicados por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari na coletânea *Teatro estático* (Pessoa, 2017). Se é justo afirmar que, por estarem inacabados, os dramas ali coligidos não bastam para conferir posição de prestígio na dramaturgia ocidental ao escritor português, deve-se reconhecer que a única peça que finalizou 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). Deste modo, é produtivo investigar o lugar daquele e de outros “dramas estáticos” pessoanos 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 século XX. No presente artigo, porém, para atender a um dos propósitos deste caderno temático – o de discutir alguma publicação em vida de Pessoa –, nos deteremos apenas sobre *O marinheiro*.

De acordo com um dos planejamentos do escritor, este drama inauguraria uma série de livros projetada para compilar textos pertencentes a uma nova modalidade artística, ora referida como teatro, ora como drama estático.² De fato, a peça foi projetada por seu autor, a certa altura, como “a primeira de, pelo menos, uma heptalogia estática” – ou “de estase”, tal como a coleção é referida pouco adiante, no mesmo apontamento, que possivelmente serviria de introdução ao texto inaugural

¹ A maior parte destes textos permanece completamente inédita até hoje. Dentre estes, alguns foram já referidos por Lopes (1985: 122-139). Mais recentemente, 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 predominante nos dramas estáticos. 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 *Tifon* –, que tematizam mitos da Antiguidade Clássica e em breve serão objeto de edição digital. No âmbito deste evento, merece destaque a comunicação “Entre Autos e Outros: Mapeando o Teatro (Édito e Inédito) de Fernando Pessoa”, proferida por Nicolás Barbosa e Carlos Pittella, que evidenciaram o extraordinário volume de textos dramaturgícos pessoanos ainda por editar. Desse modo, a tendência é que, nos próximos anos, mais obras dramáticas do autor venham a ser publicadas.

² Pessoa não estabelece distinção clara entre “drama” e “teatro”. Assim, no mais conhecido fragmento teórico em que estabelece as diretrizes do novo gênero por ele proposto, emprega “teatro estático” (Pessoa, 2017: 276), embora, em excerto divulgado apenas mais recentemente, o autor hesite entre os dois termos (ibidem: 276-278).

do conjunto (Pessoa, 2017: 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 *O marinheiro* seja com frequência denominada “Teatro Estático”,³ em no mínimo duas delas figura a expressão “Teatro d’Êxtase”,⁴ a qual igualmente convive com a indicação “Teatro Menor”, posterior a 1918.⁵

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 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), Castro (1996) e Silva (2018).

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” (Pessoa, 2010: 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

³ 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).

⁴ Ibidem: 60. A outra lista, uma das cinco integralmente consagradas à dramaturgia pessoana, se encontra em Pessoa (2017: 272). A expressão inspirou o título da coletânea *Teatro do êxtase* (Pessoa, 2010), a qual, além d’*O marinheiro*, reproduz o texto estabelecido por Lopes (1985: 515-550) para quatro peças inacabadas do autor, até então inéditas no Brasil.

⁵ Cf. Pessoa (2017: 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 corroboraria a hipótese de esta ser uma denominação posterior à primeira fase de escrita daqueles dramas, compreendida entre 1913/14 e 1918, segundo propõem Freitas e Ferrari (Pessoa, 2017: 13).



condição de estar de 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” (Pessoa, 2017: 276).

Ainda assim, é curioso constatar que, n’*O marinheiro*, caracterizado pela pulverização do enredo, bem como pelo dismantelamento do diálogo e da personagem, a ação dramática, ao contrário do que pretendia seu autor, não se extingue por completo. Conforme se procurará sustentar, esta tem seu estatuto modificado naquele drama, revelando-se menos ativa do que passiva. É mesmo possível enxergar, ali, o estabelecimento daquilo que Sarrazac (2017) apelida *regime infradramático*, no qual a atenção se concentra em eventos mínimos, insignificantes e mesmo banais, não sendo raro o desenvolvimento destes apenas no âmbito da psique das personagens – precisamente o que se verifica na peça de Pessoa.

São raras, no entanto, as análises d’*O marinheiro* que se proponham a ler esta obra para além do simbolismo de inspiração maeterlinckiana, o que não deixa de surpreender se pensarmos que, não obstante a ideia de um “teatro estático” se deva ao dramaturgo belga, a noção de estatismo ultrapassa a obra de Maeterlinck.

Embrionário nos *tableaux* 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 Borkeman* (1896) de 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 Strindberg, até a propensão à imobilidade que caracteriza *Esperando Godot* (1952) e *Fim de partida* (1957), de Beckett, ou ainda, de modo mais metafórico, o *Hamlet-máquina* (1977) de Müller (cf. Kuntz & Losco, 2012).

Nota-se que a tendência estática distingue uma família de textos que não se limita ao horizonte finissecular. Assim, embora possivelmente 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 de seus “dramas estáticos” alternativas àquelas centradas no diálogo com a estética simbolista, algo já exaustivamente estudado.



Sendo evidente o influxo de Maeterlinck sobre a composição daquele “drama estático em um quadro”,⁶ não será o caso, enfatize-se, de aqui negar esta filiação, mas sim de lhe expandir as possibilidades de entendimento. Isso porque, efetivamente, a proposta maeterlinckiana de um “teatro estático”, destituído de ação no sentido tradicional, requer atenção.

Formulada em “O trágico cotidiano” (1896), tal proposta já se fazia perceber na primeira versão do texto, intitulada “A propósito de *Solness, o construtor*” e publicada dois anos antes no jornal *Le Figaro*, por ocasião da primeira montagem francesa, pelo Théâtre de l’Euvre, do texto de Henrik Ibsen. Poucos anos atrás, Rancière (2011) retornou ao texto de Maeterlinck e focalizou, já de início, o modo como a peça em questão é caracterizada ali: “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 ele 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, conforme tal proposta de leitura, 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.

⁶ Provavelmente ciente disso, o autor português aparenta ter recorrido a diferentes estratégias para neutralizar tal influência. 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: “A melhor nebulosidade e sutileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação” com *O marinheiro* (Pessoa, 2009: 216).

O drama estático arquitetado por Pessoa obedece a diretrizes similares a esta. Em conhecido fragmento no qual se propõe a conceituar a modalidade teatral inaugurada por *O marinheiro*, o escritor 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” (Pessoa, 2017: 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 qual a peça foi dada a conhecer, textos que tinham também o declarado objetivo de amplificar a promoção de *Orpheu* em Portugal.

Tais textos têm em comum o fato de almejarem pôr em destaque 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” (Pessoa, 2009: 46; grifo do autor).⁷

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” (ibidem: 44), possivelmente na esteira do escândalo provocado no meio literário português pelo aparecimento da revista. Nesse mesmo sentido de contribuir para a dilatação do estardalhaço, cabe destacar, ainda, a seguinte passagem de um “Panfleto contra Orpheu”, concebido pelo próprio escritor:

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. (ibidem: 62; grifo do autor)

⁷ Pizarro, responsável pela edição citada, mantém a ortografia arcaizante do autor, aqui atualizada. Procederemos da mesma forma ao citar excertos de textos pessoais extraídos da edição a cargo de Freitas e Ferrari (Pessoa, 2017).

Em outro texto, 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 sinalar a superioridade em relação àquele movimento. Deve-se realçar, finalmente, 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 um 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 já mencionado regime do infradramático, o qual favorece o desenvolvimento da ação antes no âmbito psíquico do que exterior (nesse sentido, as personagens do drama podem ser percebidas como produto de uma consciência que as ultrapassa – possivelmente a “quinta pessoa” a quem as veladoras fazem referência no desfecho da obra, conforme veremos mais adiante). Contudo, 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. Não se trata, por certo, de uma referência isolada: em mais um texto projetado para a divulgação de *Orphen*, lê-se que algumas das obras ali estampadas “têm, mesmo perante um critério clássico, muito que se admire” (Pessoa, 2009: 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 d’*O marinheiro*, talvez soe menos surpreendente se nos lembrarmos de que Maeterlinck, em “O trágico cotidiano”, já havia associado a expressão “teatro

estático” às tragédias de Ésquilo, realçando a imobilidade subjacente a estas peças.⁸

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, entretanto, 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 está na base da já mencionada interpretação, por Rancière (2011), do conceito de ação como a exteriorização de emoções interiores. Este é também o fundamento da proposta de compreensão do conceito por Sarrazac, segundo a qual o termo grego igualmente recobriria aquilo que hoje entendemos por “*estados*, em especial a infelicidade ou a felicidade” (grifo do autor), possibilitando que se possa conceber a ação como “a passagem de um estado a outro” (Sarrazac, 2017: 14).

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.⁹ 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” (Pessoa, 2017: 276). Contudo, se analisarmos

⁸ Conforme pontuam Freitas e Ferrari (Pessoa, 2017: 356-359), não é possível assegurar se o escritor português leu este ensaio de Maeterlinck. Todavia, no acervo bibliográfico que lhe pertenceu, albergado na Casa Fernando Pessoa, encontram-se anotadas numerosas passagens do livro *La poésie nouvelle*, de André Beaunier, 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. Quanto a Ésquilo, constata-se a existência, entre os livros do que restou da biblioteca particular pessoana, de edições de peças daquele dramaturgo em grego, francês e inglês. Registre-se, por fim, a possibilidade de o autor d’*O marinheiro* ter tido acesso às proposições do dramaturgo belga através do volume *L’Œuvre de Maurice Maeterlinck* (1912), de Max Esch, igualmente preservado no referido acervo (cf. Silva, 2018: 16).

⁹ 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, 2017: 14). Em outra altura, 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” (*ibidem*: 76).

com mais atenção a mecânica d’*O marinheiro*, poderemos inferir que determinadas proposições daquele fragmento não se cumprem por completo no texto.

Recordemos, brevemente, a premissa desta peça: 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.

Na impossibilidade de fazermos uma análise mais minuciosa deste drama, observemos, a título de exemplo, a forma como a monotonia nele se comporta. Por um lado, o próprio dramaturgo se encarregou de fornecer munição a quem desejasse acusar o texto de maçante, quando publicou, sob o nome de Álvaro de Campos, aquele famoso poema intitulado “A Fernando Pessoa”, em que a criatura se dirige ao criador e aponta para o que há de tedioso naquela peça, de tal modo que mesmo “os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos” (Pessoa, 2002: 135). Por outro lado, a sugestão de que o drama constituiria um falatório sem fim – “(...) *Porque estamos nós falando ainda?/ Ora isso mesmo é que eu ia/ Perguntar a essas senhoras...*” (ibidem) – não apenas vacila mediante a observação atenta da mecânica da peça, como também é repelida pelo seguinte apontamento, sem datação ou assinatura e originalmente redigido em inglês por Pessoa:

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. || O fim desta peça contém o mais sutil

terror intelectual que alguma vez se viu. Um ambiente opressivo cai sobre as três figuras e fá-las falar quando não têm vontade de falar, nem nenhuma razão para falarem. (Pessoa, 2017: 260)

Se, de fato, predomina o tom monocórdio no texto, tal característica não se transfere à engrenagem deste drama, conduzido por personagens que, na aparência, não compõem conflito algum, por apenas conversarem em lugar de agirem. Ora, ao comentar o mecanismo dramático da peça, cujo traço distintivo, conforme o trecho há pouco citado, é a gradação, Bréchon (1999: 178) identifica-lhe o clímax no relato da Segunda veladora e chama a atenção para as “peripécias mentais” que daí decorrem, quando se inverte a perspectiva do sonho e as personagens questionam se “não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (Pessoa, 2017: 44). A partir dessa altura, que o biógrafo francês refere como a metade final da peça, o desenrolar dos eventos atende à estrutura de um “*suspense* metafísico”, comparável, ainda segundo ele, à dinâmica dos romances policiais que Pessoa gostava de ler.

A expressão “*suspense* metafísico” é certa e pode, inclusive, se estender à totalidade do drama, no qual se verificam, do princípio ao fim, várias referências ao raiar do dia que se aproxima e, com ele, o adormecer dos sonhos, introduzindo um elemento de *suspense* que não permite que o texto resvale na modorra.¹⁰ Bem ao contrário, a constante referência ao amanhecer provoca a expectativa de que algo aconteça, antecipando a presença do dito “terror intelectual” proporcionado pelo desfecho.

Outros elementos cuja repetição provoca efeito parecido são as menções ao frio¹¹ (possível alusão à morte, que ronda as veladoras não apenas na forma do cadáver, mas também de uma entidade invisível que pressentem transitar entre elas); ao despertar do ser ou seres de cuja presença desconfiam;¹² ao silêncio que, por vezes, ameaça se corporificar e conceder materialidade à presença de um intruso, que as veladoras chegam a referir como “quinta pessoa”,¹³ a quem atribuem a

¹⁰ Citem-se apenas algumas delas: “Quando virá o dia?...” (Pessoa, 2017: 33); “Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem...” (ibidem: 34); “Vede, começa a ir ser dia... Vede: vai haver o dia real...” (ibidem: 42-43); “É dia já. Vai acabar tudo...” (ibidem: 47).

¹¹ “PRIMEIRA – Não falemos de nada, de nada... 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...” (Pessoa, 2017: 37).

¹² Veja-se a seguinte passagem de uma fala da Primeira: “Há mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado...” (ibidem: 45).

¹³ Este tópico é trabalhado em detalhe por Gagliardi (2011: 112-117) e também é referido por Junqueira (2013: 87-99).



faculdade de controlar suas ações e discursos;¹⁴ à suspeita, por outro lado, em relação à fala, cujo perigo as leva a privilegiarem o silêncio outras vezes temido¹⁵.

Percebe-se que, não obstante Pessoa procure escapar às principais convenções do gênero dramático, ao desestabilizar categorias tradicionais como as de ação, diálogo, enredo e personagem, permanece intacta a essência do drama, ao menos tal como concebida por Esslin (1978: 47): “a criação do interesse e do *suspense* (em seu sentido mais lato) está por trás de toda construção dramática”. O mesmo autor considera, logo adiante, ser necessário haver “constante variação de andamentos e ritmos”, sob pena de “provocar o tédio e a sonolência” (ibidem). Ora, “tédio” e “sonolência” se referem precisamente à espécie de efeito que o astuto criador d’*O marinheiro* fez incidir sobre seu heterônimo mais exaltado e que passou a ser reproduzido por tantos críticos que se ocuparam desta peça, não prestando atenção ao fato de que, embora o texto efetivamente não ofereça a variação rítmica mencionada pelo teatrólogo americano, mesmo assim o drama é bem-sucedido na criação de *suspense*.

É Esslin, ainda, quem observa, em vários dramaturgos modernos, como Beckett e Ionesco – ambos posteriores a Pessoa –, a tendência a substituir a convencional pergunta “e agora, o que será que vai acontecer?” por outro questionamento, mais amplo: “O que estará acontecendo?” (ibidem: 53). Esta opção, que situa a obra dramaturgica no nível da incerteza, é perfeitamente ajustável a *O marinheiro*.

Em outra altura de seu ensaio, o mesmo estudioso recorre ao *Tartufo* de Molière para definir um dos recursos elementares de qualquer drama: “fazer o público saber um pouco mais do que os personagens que estão no palco. Ou, em alguns casos, menos. Quando o público sabe menos do que os personagens, o que resulta é o *suspense*, a tensão, a expectativa” (ibidem: 79). Efetivamente, a dinâmica de antecipações que orienta a peça de Pessoa transmite a impressão de que, aqui e ali, as personagens sabem um pouco mais do que nós, contribuindo para a construção do *suspense* nos termos descritos por Esslin: logo no início, a Primeira veladora enuncia que “Com a luz os sonhos

¹⁴ Repare-se nas seguintes passagens, todas enunciadas pela Segunda veladora: “Ah, mas porque é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar?” (Pessoa, 2017: 45-46); “Quem é que está falando com a minha voz?...” (ibidem: 46); “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (ibidem: 47).

¹⁵ Tome-se o exemplo a seguir, extraído de uma fala da Segunda: “Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar.” (ibidem: 39-40).

adormecem...” (Pessoa, 2017: 34), o que prenuncia o desenlace; ainda antes, a primeira interrogação lançada de uma personagem à outra antecipa um dos motivos centrais da peça: a invenção/construção do passado através de uma narrativa sem outro propósito que não o de entretenimento, isto é, de subtrair-se momentaneamente à vida, a exemplo do que fará o marinheiro na ilha longínqua;¹⁶ por fim, o adiantamento do desfecho trágico da própria narrativa do marinheiro, antecipado por uma intuição da Primeira veladora: “Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele (...) Não sei porquê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... (...) Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?...” (ibidem: 37).

Nota-se, portanto, que 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, ali, de repudiar toda e qualquer espécie de deslocamento, e sim de revigorar os meios de situá-lo no tecido dramático, 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, deste modo, 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 (Sarrazac, 2017: 54; 58).

O *marinheiro* de Pessoa, nos termos em que se procurou abordá-lo neste artigo, não está distante do “teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos” descrito por Sarrazac (ibidem: 54), de modo que a variedade de pontos de vista oferecidos pelo teórico francês – pontos de vista que pressupõem sempre a assimilação da obra de diversos dramaturgos modernos e contemporâneos – proporciona possibilidades mais fecundas de compreensão deste e de outros dramas estáticos pessoanos, facultando-se, assim, o diálogo da obra que nos foi legada pelo dramaturgo Fernando Pessoa com a de outros representantes da moderna dramaturgia do Ocidente.

¹⁶ “PRIMEIRA – Não desejais, minha irmã, que nos entretenhemos contando o que fomos? É belo e é sempre falso... || SEGUNDA – Não, não falemos nisso. (...)” (Pessoa, 2017: 31-32).

Referências

- ARISTOTE (1980) *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris, Seuil.
- BRÉCHON, Robert (1999) *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*, 2.^a ed., trad. Maria Abreu e Pedro Tamen, Rio de Janeiro, Record [1996].
- CASTRO, Carla Isabel Ferreira de (1996) *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.
- ESSLIN, Martin (1978) *Uma anatomia do drama*, trad. Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Zahar [1976].
- FISCHER, Claudia J. (2012) “Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese d’O Marinheiro’ de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural – Revista de estudos pessoanos*, 1: 1-69.
- FREITAS, Filipa de (2017) “O Amor – uma peça inédita de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural – Revista de estudos pessoanos*, 12: 670-684.
- GAGLIARDI, Caio (2011) “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa”, *Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais*, 1: 97-118.
- KUNTZ, Hélène e Mireille LOSCO (2012) “Teatro estático (Estatismo)”, in Jean-Pierre Sarrazac (ed.), *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, trad. André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 183-185.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (2013) *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*, São Paulo, Ed. UNESP.
- LOPES, Teresa Rita (1985) *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, 2.^a ed., Paris, Fondation Calouste Gulbenkian [1977].
- (1990) “Du drame statique au voyage extatique”, in Fernando Pessoa, *Poèmes ésotériques; Message, Le Marin*, Paris, Christian Bourgois, 175-187.
- PESSOA, Fernando (2017) *Teatro estático*, ed. Filipa de Freitas & Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2010) *Teatro do êxtase*, ed. Caio Gagliardi, São Paulo, Hedra.
- (2009) *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, São Paulo, Companhia das Letras.
- SILVA, Patricia (2018) “The poetic drama of Fernando Pessoa and W. B. Yeats and the Symbolist Theatre Tradition”, *Pessoa Plural – Revista de estudos pessoanos*, 14: 5-28.
- RANCIERE, Jacques (2011) *Aisthesis – Scènes du régime esthétique de l’art*, Paris, Galilée.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE (2016) *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*, colaboração de Pablo Javier Pérez López, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Flávio Rodrigo Penteadó é Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tendo elaborado dissertação em que se propôs a discutir o conceito de drama na obra de Fernando Pessoa. Atualmente, é bolseiro da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP; processo nº 2016/19417-7) e finaliza sua tese de doutoramento na mesma instituição, dispondo-se a ler os «dramas estáticos» pessoanos para além do Simbolismo de matriz maeterlinckiana, por meio da aproximação de tais textos com aqueles de outros dramaturgos modernos, tanto portugueses quanto estrangeiros. Integra o Grupo de Pesquisa Estudos Pessoaanos (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

