

## Um Drama Feito de Cena

Flávio Rodrigo Penteadó

*Universidade Nova de Lisboa/Escola Superior de Teatro e Cinema*

### Resumo

O artigo propõe-se aprofundar a reflexão sobre Fernando Pessoa como dramaturgo. Para tanto, favorece uma abordagem ainda pouco explorada pela crítica, ao se deter menos na análise dos elementos literários do que na dos cênicos da mais conhecida peça do autor, *O Marinheiro*. Sem que seja negado o vínculo dessa peça com o imaginário simbolista e a obra dramática de Maurice Maeterlinck, aos quais a dramaturgia do escritor português é sistematicamente associada, 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 Jean-Pierre Sarrazac.

**Palavras-Chave:** Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, Teatro Estático, Drama Moderno e Contemporâneo, Jean-Pierre Sarrazac.

### Abstract

This article aims to deepen the idea of Fernando Pessoa as a dramatist. To achieve this, it favors an approach that is still little explored by critics, which is to focus less on the analysis of the literary elements and more on the scenic elements of the author's best-known play, *The Mariner*. Without denying the link between this play and the symbolist imagery (including the dramatic work of Maurice Maeterlinck, with which Pessoa's plays are systematically associated), an attempt is made to broaden the spectrum of approach towards the multiple tradition of modern and contemporary drama, in terms in which this is outlined by Jean-Pierre Sarrazac.

**Keywords:** Fernando Pessoa, *The Mariner*, Static Theatre, Modern and Contemporary Drama, Jean-Pierre Sarrazac.



Fernando Pessoa propôs-se escrever dezenas de textos dramáticos, alguns dos quais foram compilados por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari na edição crítica do *Teatro Estático* (Pessoa, 2017a). Ao recensear a coletânea, Fernando Matos Oliveira (2018: 287) observou que aqueles textos permitem “consolidar e inscrever no tecido cultural 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”. Dito de outro modo, a reunião daqueles textos representa uma oportunidade não somente 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 do Ocidente, da qual determinadas ramificações são familiares àqueles escritos.

À luz do que expôs o professor da Universidade de Coimbra, este artigo se detém em *O Marinheiro*, o único drama estático que Pessoa publicou e deu por acabado (mesmo que, nos últimos anos de vida, tenha manifestado a intenção de o emendar aqui e ali).<sup>1</sup> Buscando prestar atenção menos aos elementos literários do que aos cênicos da mais conhecida peça do autor, a presente reflexão dialoga com formulações teóricas e críticas de Jean-Pierre Sarrazac, cuja *Poética do Drama Moderno e Contemporâneo* (2017 [2012]) examina as numerosas metamorfoses experimentadas pela forma dramática no Ocidente desde o final do século XIX. A variedade de pontos de vista proporcionada pelo estudioso francês viabiliza a acomodação do dramaturgo Fernando Pessoa em um horizonte de leituras mais favorável à fruição dos dramas estáticos que nos legou, em lugar de simplesmente os qualificar como “imperfeitos”, “falhados” ou “pouco teatrais”, entre outros juízos desabonadores que tornam difícil lê-los de modo proveitoso.

Começemos por recordar, de forma sucinta, o que sucede em *O Marinheiro*. Em um 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, 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, caso contrário, o silêncio pode ganhar corpo — e isso não em sentido metafórico,

---

<sup>1</sup> Veja-se o fim de carta a João Gaspar Simões, escrita em 10 de janeiro de 1930 (Pessoa, 1999: 190).



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 naufrago, elas 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 ou no espectador. Espectador?

Sabe-se que, em seus apontamentos teóricos, Pessoa não distinguia “drama” de “teatro”. Apesar disso, o subtítulo da peça que publicou em *Orpheu*, “drama estático em um quadro”, pode nos fazer supor que a palavra “drama” se refere exclusivamente ao âmbito textual. No entanto, a ocorrência do termo “teatro”, na muito citada nota manuscrita em que se estabelecem as diretrizes daquele gênero de obras, 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 daquela espécie: “Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico (...)” (Pessoa, 2017a: 276).<sup>2</sup> 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 modalidade, tendo inicialmente grafado a palavra “teatro” e depois redigido, logo acima dela, a expressão “drama”, sem se decidir entre as duas.<sup>3</sup>

Por um lado, pode-se ver nesse dilema um reflexo da tendência, por Pessoa, para 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 a *O Marinheiro*. Por outro lado, essa indecisão também sinaliza a dificuldade — até certo ponto compreensível para um literato no Portugal de um século atrás — de 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

---

<sup>2</sup> Atualizou-se a ortografia em todas as citações.

<sup>3</sup> Veja-se o fac-símile do manuscrito em Pessoa, 2017a: 280.



entanto, o que veio abaixo em decorrência das mutações sofridas pelo drama de matriz europeia na virada do século XIX para o XX:

Não se poderia pensar o devir do drama a partir da década de 1880 sem levar-se em consideração o advento da encenação moderna, que é bem mais do que o *opsis* (a representação física da ação) e a *choregia* (organização do espetáculo ou sua gestão) 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 (...) ela resulta de um trabalho de inscrição no texto do devir cênico da peça — o que nela solicita o teatro ou mesmo o reinventa — por seu próprio autor. A instância autônoma “teatro” impõe-se no seio do drama. (Sarrazac, 2017 [2012]: 285–286)

Conforme elucidada Jean-Pierre Sarrazac (*ibid.*: 286), a inscrição do elemento teatral no interior do texto independe da presença de didascálias, que podem ser copiosas, como nas peças de Ibsen ou O’Neill, ou quase inexistentes, como nas de Bernhard ou Fosse. Mais próximo do segundo grupo, pode-se dizer que o drama estático pessoano compartilha com todas essas peças 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 uma ação propriamente dramática” (*ibid.*: 287–288). Terá Pessoa, de forma programática, concebido *O Marinheiro* nesses termos?

Embora dificilmente possamos responder de forma afirmativa a esta pergunta, dado o presumível desinteresse de Pessoa pelas artes cênicas,<sup>4</sup> 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” (Pessoa, 2017a: 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

---

<sup>4</sup> Considerem-se as seguintes observações, concebidas em época próxima à da composição de *O Marinheiro* (originalmente redigido em inglês, o manuscrito é datado de 9 de março de 1914): “(...) 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 (...)” (Pessoa, 1976: 282). Para outra tradução do mesmo apontamento, a cargo de António Quadros, veja-se Pessoa, 1986: 78–79.



situações de inércia” (*ibid.*). A consequência desse gesto, contrariamente ao que deduziram inúmeros estudiosos do autor português ao longo dos anos, equivale não à anulação da fábula — embora o escritor assegure não haver, nos dramas estáticos, “conflito nem perfeito enredo” (*ibid.*) —, mas à sua captura pelo jogo cênico.

Tendo em vista a polissemia do termo e a importância que esta assumirá na abordagem aqui proposta de *O Marinheiro*, convém chamar a atenção para o que se entende, aqui, por jogo. Conforme logo veremos, a atitude lúdica, em sentido lato, não é estranha às três veladoras que se exprimem no texto. Uma vez explicitada tal atitude, porém, será necessário ponderar em que medida ela pode transcender a aceção mais genérica de jogo como sinônimo de divertimento ou passatempo e alcançar, naquela peça, o significado mais específico de quem porventura atua num espetáculo teatral, quase como se de atrizes se tratasse. Feita essa ponderação, prossigamos.

O emprego sistemático e autorreferente do jogo em um texto dramático interfere na apreensão, pelo leitor/espectador, da realidade que ali se lhe oferece. Em tais condições, o “microcosmo dramático” — essa “imagem reduzida do mundo, da sociedade” (Sarrazac, 2016 [2008]: 34) — se apresenta cindido em decorrência da proliferação, no tecido dramatúrgico, de partículas estranhas ao desenvolvimento primário dos eventos cênicos, responsáveis por evitar o estabelecimento harmônico e regular do “drama-na-vida”, sujeito à *mimesis* clássica e ao sistema hierárquico que lhe é inerente. Ao mesmo tempo, tais partículas são também responsáveis por provocar a perfuração daquele microcosmo pelo “drama-da-vida”, desoprimido do mencionado sistema, para referir categorias propostas por Sarrazac (2017 [2012]).<sup>5</sup>

No caso de *O Marinheiro*, atentar apenas ao plano representativo do drama, concernente à fábula (centrada em três donzelas que passam a noite velando o cadáver de uma quarta e se entretêm contando contos umas às outras), equivaleria a reter de *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921), de Luigi Pirandello, somente o que estas relatam acerca de si mesmas (tal como o episódio em que a Mãe flagra o Pai na iminência de se relacionar sexualmente com a Enteada no prostíbulo de Madame Pace). Estaríamos desconsiderando, assim, o fato de elas direcionarem aquelas histórias à trupe de artistas da cena, aos quais solicitam a transposição dessas ocorrências

---

<sup>5</sup> Essas categorias não devem ser entendidas de forma demasiado binária, segundo adverte Sarrazac (2017 [2012]: 42). Para fins de síntese, tomem-se como ilustrações de uma e de outra as palavras do próprio ensaísta em texto de caráter mais livre: “(...) persisti (...) em teorizar essa mudança de paradigma que afeta a forma dramática: mudança de duração e de ritmo; passagem do drama-na-vida (progressivo, orgânico, limitado a uma ‘jornada fatal’) para o *drama-da-vida* (retrospectivo, objeto de montagem e que abrange toda uma existência)” (Sarrazac, 2011: 22; itálico do autor).



para o palco. Sem dúvida, a imagem de que naquele “drama estático em um quadro” 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 acontece mesmo em termos visuais, dado a descrição da cena, pela didascália inicial, aludir à existência de um caixão sobre um catafalco 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” (Pessoa, 2017a: 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 qualquer representação*” (Sarrazac, 2021 [2000]: 74; *italico do autor*):

Antigamente a cortina vermelha permitia dissimular esse vazio ao olhar dos espectadores (...). Atrás da cortina de veludo, nossos antepassados podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro baseado na ilusão. Atualmente, a cortina de ferro mal se eleva e já sabemos que o cenário e a cenografia nunca conseguirão preencher o vazio da cena nem nos preencher, nós, o público, com a graça de suas aparências. A cena, mesmo (e principalmente) a mais saturada, permanece vazia; e parece que ela está fadada a exhibir justamente esse vazio (...) diante dos espectadores. (*ibid.*: 73–74)

Na peça de Pessoa, o elemento onírico extrapola a esfera temática e atinge as próprias engrenagens do drama, isto é, seus mecanismos de organização. Disso dão notícia os componentes lúdicos que se podem flagrar no interior do diálogo, explicitados em três ocasiões. Imediatamente antes de a Segunda veladora relatar às outras o sonho “de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua” (Pessoa, 2017a: 38), a Primeira diz ter visto “pela janela um navio ao longe”, mas sua intervenção seguinte coloca em dúvida o enunciado anterior, retificando-o: “Eu não vi navio nenhum pela janela... *Desejava* ver um e falei-vos dele para não ter pena...” (*ibid.*: 38; *italico meu*). A operação não é muito distinta daquela levada a termo pela Segunda perto do desfecho, quando esta 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...” (*ibid.*: 46–47). A diferença entre essas duas ocasiões é que, no segundo caso, se assume explicitamente o *fingimento* da conduta preliminar. Contudo, instantes após a Segunda ter concluído a narração do sonho envolvendo o marujo naufrago, a Terceira já aludira



ao ato de  *fingir*, em referência à donzela que elas velam: “Aquela que  *finge* estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também...” ( *ibid.*: 43;  *itálico 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?<sup>6</sup> 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... ( *ibid.*: 43–44)

A despeito de se poderem direcionar tais questionamentos ao próprio estatuto do real, corroborando a primeira possibilidade levantada no parágrafo precedente, não se trata de uma ocorrência isolada. De fato, nas três ocasiões referidas anteriormente, as veladoras nos transmitem a impressão de saberem jogar umas com as outras, perfurando o terreno mimético, relativo à condição delas enquanto três donzelas presentes no velório de uma quarta. Para além disso, elas parecem pressentir que, à maneira de 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 acabado de falar” e que o “dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo...” ( *ibid.*: 45), 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 poderem pontualmente se perguntar como se encerrará aquela madrugada,<sup>7</sup> o texto nos fornece indícios de que aquelas figuras  *já sabem* o que vai acontecer porque  *já passaram* por tudo

<sup>6</sup> “Falai mais baixo.”, adverte a Primeira veladora. “Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...” (Pessoa, 2017: 43). Poucos anos mais tarde, em poema de cunho sidonista, o autor tornaria a associar morte e fingimento, conferindo ares transcendentais a tal associação: “Um dia o Sidónio torna. / Estar morto é estar a fingir. / Quem é bom pode perder a forma / Mas não perde o existir.” (Pessoa, 2007: 47).

<sup>7</sup> Veja-se a seguinte fala: “SEGUNDA — (...) Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?...” (Pessoa, 2017a: 43).



aquilo antes: “Por que é que já não reparamos que é dia?...”, indaga também a Segunda veladora (*ibid.*: 46); “É dia já... Vai acabar tudo...”, declara a Terceira, na iminência de um desfecho que ela parece *já reconhecer* (*ibid.*: 47).

Em momentos como esses, nos quais o jogo de cena não apenas se insinua, mas também se evidencia desde o âmbito textual, já não parece suficiente coincidir com Caio Gagliardi (2011: 102) e constatar que, em *O Marinheiro*, 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. Embora o tom uniforme das falas — aliás, repartidas entre as três veladoras de modo algo aleatório — efetivamente suscite a impressão de o texto encobrir um monólogo, convém ressaltar que a orquestração daqueles discursos compõe o que Pessoa especificava ser um “monólogo dialogado” (*apud* Lopes, 1985 [1977]: 125), formado por solilóquios atribuídos a três diferentes enunciantes (correlatas, talvez, de instâncias distintas de uma dada psique). Dessa forma, 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 enunciador, tornando-nos indiferentes ao reconhecimento de quem fala e por quê, a coralidade do diálogo não suprime o jogo cênico.

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),<sup>8</sup> 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 (“Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que mos pega e mos vela”, constata a Primeira pouco antes do desenlace; Pessoa, 2017a: 47), encontram-se na iminência de *desvelar* algo mais. Trata-se do martírio de se descobrirem

---

<sup>8</sup> “Uma espécie de decomposição da personagem se produziu (...) [Desde as últimas décadas do século XIX], os dramaturgos estão bem apoiados para considerar a personagem individualizada como personagem *de-mais* (...) as escrituras dramáticas modernas e contemporâneas esculpem essa personagem *de-mais* para transformá-la em personagem *de-menos*, em menos personagem” (Sarrazac, 2017 [2012]: 145–149).





não confinadas ao drama-*na*-vida (“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 vive no presente; *ibid.*: 32), mas sim como participantes do drama-*da*-vida (“Talvez nada disto seja verdade...”, diz às outras duas a mesma donzela perto do desenlace. “(...) Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...”; *ibid.*: 43–44).

Assim sendo, a centralidade do jogo nesse drama 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 do que nos cerca, 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 não propriamente como atrizes que encarnam uma personagem, mas sim como *performers*, despidas de ficcionalidade e colocadas em cena para dar corpo ao texto escrito pelo dramaturgo.<sup>9</sup>

Isso posto, tal desdobramento das protagonistas de *O Marinheiro* provoca efeitos na fruição da peça seja por intermédio do livro, seja por intermédio do palco, visto que o jogo de cena delas pode estar já sugerido pelo próprio drama. Por certo, 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 Alfred Jarry, recuperada por Robert Abirached (2011 [1978]: 181–188), em referência às personagens marionetizadas e esvaziadas de personalidade em *Ubu Rei* (1896).<sup>10</sup> Além do mais, quando assistimos a uma encenação desse drama (especialmente uma que conserve três falantes sobre a cena), constatamos que o desinvestimento

---

<sup>9</sup> Segundo Arthur Belloni (2017: 246), a *performance*, em acepção mais restrita, “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” (*ibid.*: 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, nem sequer o de si mesmo).

<sup>10</sup> Trata-se da expressão “uma abstração que caminha”, a qual intitula um dos capítulos do livro de Abirached.



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 pois uma *outra cena* que as dramaturgias modernas e contemporâneas procuram (re)inventar: uma cena que libere o corpo do império da palavra soprada” (Sarrazac, 2017 [2012]: 290; itálico do autor).

Embora as veladoras pressintam carecer de autonomia com relação às frases proferidas por elas<sup>11</sup> e ameacem se rebelar contra essa condição marionetizada,<sup>12</sup> a autossuficiência do drama com relação à tradição literária pode, à primeira vista, nos surpreender se a considerarmos a partir de *O Marinheiro*. Isso porque 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 (cf. Pessoa, 2017a: 276–278). No entanto, à semelhança dos dramaturgos simbolistas, a posição adotada pelo escritor em tal apontamento se prende menos à negação do teatro do que à sua reinvenção.<sup>13</sup> Em outras palavras, é justamente por inserir o jogo cênico naquele drama (e não por negá-lo) que ele terá proclamado a submissão da componente teatral à literária, conformando uma outra espécie de teatro (essa “*outra cena*” a que Sarrazac alude). Sob tal perspectiva, o texto se revela quase pirandelliano, com três (im)personagens à procura de seu autor.

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 prefácio às *Ficções do Interlúdio* — um dos títulos projetados para a reunião da poesia heterônima —, chamou de “personagem (...) falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela” (Pessoa, 2012: 269). Contudo, diferentemente do que ele pretendia colocar em marcha nessas *Ficções*, 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)

<sup>11</sup> “Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando”, exprime a Segunda (Pessoa, 2017a: 35).

<sup>12</sup> “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” (*ibid.*: 46).

<sup>13</sup> Trabalhos como os de Lehmann (2007 [1999]), Puchner (2002) ou Birkenhauer (2012) já elucidaram a forma como a dramaturgia simbolista se prestava menos à renúncia do teatro do que à rejeição de alguns dos modelos mais consagrados de encenação teatral.



junto a suas personagens, como também deixa de se restringir ao encadeamento progressivo da ação dramática (reconfigurada, e não abolida). Efetivamente, o texto apresenta indícios de que “o mais sutil terror intelectual” (Pessoa, 2017a: 260) que pesa sobre o trio de veladoras no desfecho, encaminhado pelo crescimento gradual de “terror e dúvida” (*ibid.*: 260) entre elas, não decorre da “revelação das almas através das palavras trocadas” (*ibid.*: 276) no presente, “mas consiste cada vez mais num *regresso* — reflexivo, interrogativo — a um drama passado” (Sarrazac, 2011: 52; *italico 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...” (Pessoa, 2017a: 33) e se cala logo na sequência, antecipa-se a suspeita, por aquelas figuras, de sua carência de autonomia para falar. De fato, o texto parece sugerir não o tormento experimentado por elas em uma única madrugada — *aquela* madrugada, em específico —, mas sim o de *todas* as madrugadas. Nesse sentido, a agonia suscitada pela iminência do amanhecer se afirma como produto de eventos já consumados previamente, à semelhança daqueles narrados pelas *Seis Personagens de Pirandello*: “Jogo de cena de essência fantasmática que as personagens viveram e que revivem em *loop*” (Sarrazac, 2017 [2012]: 289).

Em sintonia com as realizações do dramaturgo italiano, *O Marinheiro* se situa entre a ultrapassagem da condição fatal imposta às pálidas personagens de Maurice Maeterlinck e a pavimentação do caminho que anuncia as “errâncias imóveis” (cf. Sarrazac, 2013: 111–122) das personagens de Samuel Beckett, confrontadas com um “tempo vazio ou circular” (*ibid.*: 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). Sem dúvida, a paulatina demonstração, pelas veladoras, da consciência de terem suas falas dirigidas por uma entidade transcendente (a “quinta pessoa”; Pessoa, 2017a: 47) incute no drama uma atmosfera apavorante análoga à de peças maeterlinckianas como *A Intrusa* e *Os Cegos*, nas quais “existe ainda um presente ligado a uma progressão dramática, não importa o quão ínfima seja ela, que se prende à ascendência progressiva da morte sobre o grupo de personagens” (Sarrazac, 2017 [2012]: 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”



(Maeterlinck, 1901: XVI), 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* (1957), que “se desdobram em *jogadores*” (Sarrazac, 2017 [2012]: 294; itálico do autor).

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” (*ibid.*: 297), bem como o de explicitar “as próprias raízes do ato teatral” (*ibid.*: 296), ato esse que se baseia 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 dessa cena. A um passo de se assumirem personagens-jogadoras, as três donzelas não chegam a proceder como aquelas que, em *Os Negros* (1958), 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. Inclusive, Sarrazac (*ibid.*: 298) recorda que, em um fragmento do segundo manuscrito dessa 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. Pessoa não está muito distante desse gesto ao fazer uma das três donzelas proferir uma frase já comentada anteriormente, a qual diz respeito ao cadáver que elas velam: “Aquele que finge estar ali era bela” (Pessoa, 2017a: 43). À luz do texto de Genet, podemos nos perguntar se as veladoras não estarão, nesse momento, igualmente apontando para o vazio da representação que protagonizam: “Talvez nada disto seja verdade...” (*ibid.*: 43), especula a Segunda, pouco à frente.

De todo modo, as constantes alusões à “quinta pessoa” que as ronda e à clivagem das vozes das veladoras (“Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...”, sentencia a Primeira, quase no fim da peça; *ibid.*: 45) 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*) significa entrar no jogo, o drama moderno conduz de preferência o jogo da interrupção, da saída constante da ação, do distanciamento com a ação” (Sarrazac, 2017 [2012]: 297–298).



Por certo, essas constantes perfurações nas dinâmicas representativas de *O Marinheiro* neutralizam as propriedades mágicas do verbo poético e não apenas abalam o fundamento mimético do texto dramático, mas, sobretudo, explicitam a tendência desta peça menos para a representação do que para a *apresentação* das “situações de inércia” (Pessoa, 2017a: 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 jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar *em presença*, de confrontar os elementos autônomos — ou signos, ou hieróglifos — que constituem a realidade específica do teatro. (...) Da primazia do real, que ainda era lei no século XIX, inclinamo-nos para o “estar-lá” do teatro. (Sarrazac, 2021 [2000]: 79; itálico do autor)

Solicitado por encenadores contemporâneos como Claude Régy aos atores que dirigia, esse “estar-lá” do teatro remonta à proposta de um teatro *apresentacional*, concretizado por Meyerhold na montagem, em 1905–1906, de *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, para o Teatro-Estúdio — financiado e instituído por 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 norteavam a concepção desse gênero de espetáculo, tais como a recomendação de que os atores renunciassem aos preciosismos da dicção, adotando um tom de voz neutro, bem como de que privilegiassem a postura estática, movimentando-se lentamente,<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Mesmo que esse diálogo tenha ocorrido de forma não consciente, em vista do já mencionado desinteresse de Pessoa pelas artes do corpo, importa verificar que o autor de *O Marinheiro*, ao introduzir nesta peça elementos que a distanciam das dominantes do teatro português de seu tempo (daí a suspeita, disseminada entre muitos dos seus críticos, de que ele a terá destinado prioritariamente à leitura), nem por isso deixou de conservá-la aberta para uma *outra cena*, hostil à articulação de sentidos imediatamente apreensíveis

<sup>14</sup> As informações sobre os trabalhos de Meyerhold e Stanislávski provêm de Vasques (2003: 102–103).

<sup>15</sup> Desenvolvo esse ponto em outro artigo. Cf. Penteadó (2021b).



pelo leitor/espectador da época. Eis o que sugere 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... (Pessoa, 2017b)

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*. Aliás, em um “Panfleto contra Orpheu”, concebido pelo próprio escritor a fim de contribuir para a amplificação da celeuma desencadeada pela revista à época de seu aparecimento, lê-se que a peça “é de partir a cabeça mais sólida”, mas com a “grande vantagem de não cometer imoralidades nem espalhafatos” (Pessoa, 2009: 62).

De todo modo, aquele “drama estático em um quadro” esteve distante de contribuir para o escândalo provocado 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). Em vista disso, cabe a pergunta: teria Pessoa divulgado o poema, 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 ao então jovem crítico João Gaspar Simões que *O Marinheiro* estava “sujeito a emendas” (Pessoa, 1999: 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 pode sugerir 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, a peça se afigurava como escandalosa não por rejeitar a representação cênica, destinando-se em primeiro lugar à leitura, mas por repelir a produção de sentido estável, alimentada pelos textos dramáticos habitualmente conduzidos 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 de *O Marinheiro*, peça tantas vezes descrita como anacrônica e pouco afeita ao palco, se mostra sintonizada com tendências do teatro no início dos anos 1950, “dedicado por inteiro ao *presente* da representação e do evento cênico” (Sarrazac, 2021 [2000]: 81; *italico 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 abordá-lo sob uma perspectiva idealista similar à de Jean Anouilh perante Beckett, realçando menos a “hiperpresença ‘literal’ de Vladimir e Estragon” do que a “ausência de Godot” (*ibid.*: 81–82). 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” (Pessoa, 2013: 60), a saída para preservar o que ele considerava ser a “preocupação artística moderna, de sugerir em vez de exprimir” (*ibid.*), estaria não na exclusão pura e simples do símbolo — inclusive dos materialmente visíveis, cuja recorrente presença, em *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, 2021 [2000]: 80):

A literalidade torna-se a via privilegiada para o surgimento 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 aquilo que o autor de *Mitologias* chama de “objeto literal”, um objeto que não tem como função dramaturgica e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e, por meio dessa presença insistente, produzir ação e situações (nem que sejam ação e situações “de linguagem”). (*ibid.*)

Em decorrência da exuberante componente verbal da peça, análogo ao que José Régio (1967: 111), em outro contexto, chama de “verbalismo espetacular”, pode-se também apreender tal ênfase na literalidade dos elementos que a compõem a partir da própria forma como se estrutura o texto, cuja sonoridade remete 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...” (Pessoa, 2017a: 43), 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, a palavra soprada por um dramaturgo, a cuja significação elas resistem 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 ou daquilo que é proposto pelas companheiras,<sup>16</sup> postam-se a um passo da autonegação, enquanto personagens criadas por um autor, e do desvelamento de sua condição como seres 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 em *Os Negros*, de Genet, se despem das suas. No entanto, à semelhança deles, 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 [1958]: 20; itálico do autor), 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.

Uma vez transportadas para esse *outro palco* que elas solicitam, antes *apresentativo* do que representativo, essas impersonagens, esvaziadas de fisionomia e de caracterização psicológica, se prestam, portanto, menos à personificação por atores ou atrizes do que à corporificação por *performers*, cujo papel consiste em servir “de suporte ao discurso sem para tanto representar um ser real” (Pavis, 2013 [2007]: 372). Assim é que, sem propriamente abrir mão da progressão dramática (sobretudo nos termos em que esta foi empregada por 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 de teatralidade” (Sarrazac, 2021 [2000]: 84), 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” (*ibid.*; itálico do autor).

<sup>16</sup> Em texto recente, António Apolinário Lourenço (2023: 54–55) pontua que *O Marinheiro* se assenta sobre “um enunciado linguístico paradoxal, que José Augusto Seabra designou como *coincidentia oppositorum*, ou seja, trata-se de um discurso construído por proposições que se contradizem a si mesmas”. De fato, há inúmeras ocorrências desse procedimento no texto. Destacam-se apenas três delas a seguir, sem a indicação das locutoras: “Dentro em pouco deve ser dia.” × “Não: o horizonte é negro.” (Pessoa, 2017a: 31); “Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.” × “Não. Talvez o tivéssemos tido...” (*ibid.*: 32); “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...” (*ibid.*: 34). 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 presumível condição como seres de carne e osso.



Está claro que o teatro estático, referido por Maeterlinck no fim do século XIX e assimilado por Pessoa no início do XX, não se restringe ao contexto finissecular. Seja na literatura dramática — de Ibsen a Beckett ou de Strindberg a Müller —, seja na prática teatral — de Meyerhold a Régy ou de Craig a Kantor —, a propensão ao estatismo distingue uma ampla linhagem do teatro novecentista, caracterizada pela substituição da categoria de ação pela de situação e pelo sustento na tensão entre inatividade física e mobilidade psíquica das figuras em cena. Eis a tradição à qual podemos vincular *O Marinheiro*, insuflada pelo simbolismo de língua francesa, porém não restrita a essa corrente estética.

\*\*\*

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 mo perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito... (Pessoa, 2017a: 47)

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*” (*ibid.*; itálico do autor), 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...” (*ibid.*: 41). 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!...” (*ibid.*: 34). 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 descodificação? “Tudo é muito e nós não sabemos nada”, sentencia a Segunda veladora (*ibid.*: 38). Inscrito no interior de



um texto que rejeita *o sentido*, mas não se fecha *aos sentidos*, o jogo de cena na origem de *O Marinheiro* — três impessoagens à espera de seu autor — solicita de nós, tal como adverte Caio Gagliardi (2011: 98), 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?

*A pura presença teatral* é o que me deixa ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipervisibilidade fragmentária, em sua opacidade própria, que me deixa vê-la e decifrá-la sem esperança de chegar ao fim dessa decifração. § Assim, o conteúdo do espetáculo não esgota mais 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 faz com que me concentre sobre o objeto. (...) o espectador se vê sem escapatória e confrontado com o estar-lá mútuo dos homens e do mundo. A literalidade é, portanto, igualmente essa (falsa) opacidade, essa cegueira que deixa ver (...). (Sarrazac, 2021 [2000]: 83; itálico do autor)

O impulso performático de *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

- ABIRACHED, Robert (2011) *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*, 2.<sup>a</sup> edição, tradução de Borja Ortiz de Gondra, Madri, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España [1978].
- BELLONI, Arthur (2017) “Claro/Escuro: (Anti)teatralidades Contemporâneas”, in Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana e Mariane Magno (orgs.), *Discursos do Corpo na Arte*, volume 2, Santa Maria-RS, Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 243–262.
- BIRKENHAUER, Theresia (2012) “Entre Fala e Língua, Drama e Texto: Reflexões acerca de uma Discussão Contemporânea”, *Urdimento*, 18: 181–188, disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012181>.



- GAGLIARDI, Caio (2011) “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa”, *Pitágoras*, 500, 1: 97–118, disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/11>.
- GENET, Jean (1988) *Os Negros, Clowneria*, tradução de Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Sette Letras [1958].
- LEHMANN, Hans-Thies (2007) *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac Naify [1999].
- LOPES, Maria Teresa Rita (1985) *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Héritage et Création*, 2.<sup>a</sup> edição, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian [1977].
- LOURENÇO, António Apolinário (2023) “Introdução”, in Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, edição de António Apolinário Lourenço, São Paulo, Ateliê Editorial, 9–63.
- MAETERLINCK, Maurice (1901) *Théâtre I*, Bruxelas, Ed. Lacomblez.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2018) “Abrandamentos que adiantam: sobre o teatro estático de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural*, 14: 284–285, disponível em <https://doi.org/10.26300/2w0k-8028>.
- PAVIS, Patrice (2013) *A Encenação Contemporânea, Origens, Tendências, Perspectivas*, tradução de Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva [2007].
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021a) *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Deteatrização)*, Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.
- (2021b) “A Dimensão Cênica do Teatro Estático de Fernando Pessoa”, *Metamorfozes — Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ*, 18: 110–124.
- PESSOA, Fernando (1976) *Obras em Prosa*, organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli, 2.<sup>a</sup> edição, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- (1986) *Páginas sobre Literatura e Estética*, organização, introdução e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América.
- (1999) *Correspondência: 1923–1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2007) *Poesia: 1918–1930*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013) *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, edição de Pauly Elen Bothe, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (2017a) *Teatro Estático*, edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2017b) “A Fernando Pessoa — Depois de Ler o Seu Drama Estático ‘O Marinheiro’ em ‘Orpheu I’”, in *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*, edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe, Lisboa e Colónia, IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colónia, 2017–2022, versão 2.0, disponível em [http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos\\_Depois\\_de\\_doze\\_minutos](http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos_Depois_de_doze_minutos).
- PUCHNER, Martin (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press.



RÉGIO, José (1967) *Três Ensaios sobre Arte*, Lisboa, Portugália.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2011) *O Outro Diálogo: Elementos para uma Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de Luís Varela, [Évora], Editora Licorne.

——— (2013) *Sobre a Fábula e o Desvio*, organização e tradução de Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/ 7 Letras.

——— (2016) *Vou ao Teatro ver o Mundo*, tradução de Alexandra Moreira da Silva, Porto/Lisboa, Teatro Nacional São João/Imprensa Nacional — Casa da Moeda [2008].

——— (2017) *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès*, tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo, São Paulo, Perspectiva [2012].

——— (2021) *Crítica do Teatro I: da Utopia ao Desencanto*, tradução de Letícia Mei, São Paulo, Temporal [2000].

VASQUES, Eugénia (2003) *Teatro*, Lisboa, Quimera.



**Flávio Rodrigo Penteado** é investigador de pós-doutoramento do projeto Estranhar Pessoa e membro integrado do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT — NOVA FCSH). É também professor adjunto convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC–IPL), onde leciona as unidades curriculares História do Teatro e Literatura Dramática. O seu trabalho centra-se na modernidade literária e teatral, com ênfase nas obras de Fernando Pessoa e Mário de Andrade. Publicou mais de uma dezena de artigos em revistas especializadas e capítulos de livros, vários deles focados em Pessoa. Editou, entre outros, o volume *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, de Paulo Duarte (Todavia, 2022). Além do projeto Estranhar Pessoa, integra o grupo Estudos Pessoaanos ([estudospessoanos.fflch.usp.br](http://estudospessoanos.fflch.usp.br)).

