

Inação e morte no teatro simbolista: Maeterlinck e Pessoa

Inaction and death in the symbolist theater: Maeterlinck and Pessoa

Marco Aurélio Abrão Conte¹

Resumo: Com o advento da estética simbolista no século XIX, que primava pela valorização de uma subjetividade isoladora, passiva, indiferente e por vezes hermética, em reação à objetividade de um cientificismo cada vez mais perceptível no seio da forma literária, logrou-se, no âmbito da arte dramática, questionar a própria estrutura do drama. Ensimesmadas, as personagens do teatro simbolista inviabilizam reais tensões intersubjetivas, resignadas que estão diante da morte, que ocupa todo o espaço da mimese e acaba por, formalmente, impedir a ação. Cenicamente, o efeito é potencializado por ambientes sombrios, suspensos no tempo e distantes no espaço – ao gosto dos simbolistas –, nos quais prostram-se homens e mulheres impotentes, despidos de identidade individual e convencidos da inutilidade de (inter)agir. Este trabalho busca refletir, a partir de peças do belga Maurice Maeterlinck e do português Fernando Pessoa, sobre as formas pelas quais a temática da morte, ao se precipitar em linguagem teatral amparada nos moldes do simbolismo, leva à obliteração estrutural da ação, multissecular sustentáculo do gênero, evidenciando a substituição do real pelo onírico, da afirmação pela sugestão e, enfim, do movimento pela inação do drama estático.

Palavras-chave: Simbolismo; teatro simbolista; drama estático; Maurice Maeterlinck; Fernando Pessoa.

Abstract: With the advance of symbolist aesthetics in the XIX century, that stood out for the valorization of a passive subjectivity in reaction to a objectivity from a scientism increasingly perceptible within the literary form, succeeded, within the scope of dramatic art, to question the structure of the drama. Self-absorbed, the characters of symbolist theater make real intersubjective tensions unfeasible, resigned are facing death, that takes all the space of mimeses and end up, formally, hindering the action. Scenically, the effect is enhanced by gloomy environments, suspended on time and distant in space - to the taste of the symbolists -, in which there are men and women prostrated in impotence, unclothed of individual identity and convinced of the inutility of doing. This work seeks to meditate, from plays of the belgian Maurice Maeterlinck and the portuguese Fernando Pessoa, about the forms by which the death theme, by jumping into the theater language supported by the molds of symbolism, leads to structural obliteration of action, multiseular support of the genre, highlighting the substitution of real by the oneiric, of affirmation by the suggestion and, at least, of movement by the inaction of static drama.

Keywords: Symbolist movement; symbolist theater; static drama; Maurice Maeterlinck; Fernando Pessoa.

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Araraquara). Bolsista do CNPq.

*Há de haver algum lugar
Um confuso casarão
Onde os sonhos serão reais
E a vida não.*

CHICO BUARQUE

Introdução

Superada a revitalização enfática da subjetividade pessoal promovida pelo Romantismo, o século XIX, dado o entusiasmo em torno de novas formulações científicas, como o darwinismo e o positivismo, fez precipitar também em arte o ideal da objetividade. Com isto, escritores como Émile Zola, idealizador e maior expoente do movimento naturalista, passaram a aplicar a lógica da ciência ao fazer artístico, destarte imperiosamente subjugado ao rigor e ao método.

Por sua vez, à ênfase sobre a realidade objetiva em detrimento do mundo do ideal se contrapôs, no fim do oitocentismo, o movimento simbolista, vertente literária manejadora de uma linguagem obscura, alusiva e hermética, cujo desprezo pela objetividade se materializou na valorização de elementos como o subjetivismo isolador – que blindava o homem dos desprazeres quotidianos –, a inexatidão, a vagueza, a musicalidade, o elogio da sugestão, a penumbra que recaía sobre os ambientes e o esfacelamento da lógica científica – signos que, enfim, contribuía para a criação de um estado de percepção flutuante no leitor, deslocando-o da realidade.

No simbolismo, a propósito, a arte fora tratada como refúgio, escape ao mundo real utilitário movido pela vontade e pela ação, e é precisamente na negação do agir e no isolamento humano que se manifestará a contribuição maior desta estética ao gênero dramático, que, sustentado pela comunicação intersubjetiva desde as tragédias esquilianas, se prestará a mudanças estruturais, dado o ensimesmado da condição de suas personagens, pouco ou nada afeitas à interação concreta.

Padeceram de aclamação imediata as montagens de peças simbolistas no florescer do movimento, dado que a crítica, embora tenha identificado a falta de dinâmica acional, em vez de a considerar à luz do ideário do simbolismo, concluiu, por apego à dramática tradicional, se tratar de um empreendimento canhestro e pouco teatral, ignorando a totalidade da proposta.

Anna Balakian, contudo, propõe entender o drama simbolista não como uma manifestação essencial e unicamente dramática – perspectiva pela qual ele se revelaria,

de fato, inferior se confrontado com os paradigmas do multissecular teatro europeu –, “mas como poesia, como uma das formas – talvez a mais bem-sucedida [...] – que o movimento simbolista tomou”² (BALAKIAN, 1977, p. 124). A estudiosa mapeia traços poéticos nas obras de alguns dos importantes dramaturgos que publicaram entre o fim do XIX e o início do século seguinte para sustentar a sua afirmação. Para ela, Villiers de L’isle-Adam, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, Hugo Hofmannsthal e William Butler Yeats teriam sido alguns dos autores mais felizes na compreensão do palco como um espaço adequado para a configuração de uma atmosfera que causasse os efeitos desejados pela referida estética, dado que o aparato cênico possibilitaria o manejo de outros signos, além do verbal, como projeções imagéticas, acompanhamento musical e a marcação dos silêncios e pausas de forma mais impositiva por parte dos atores se comparada à mera leitura. Num palco de teatro, enfim, figurava-se mais viável incitar o público a perceber o vazio, o nada e a indiferença, temas caros aos simbolistas, como também o são o medo, a solidão e a espera resignada da morte.

Também a suspensão temporal é um elemento importante para os simbolistas, que se deslocam da realidade objetiva inclusive no tempo, como quem não reconhece como legítima nem sequer esta convenção. Isto se deve ao fato de a passagem das horas no mundo real ser incompatível com a percepção subjetiva do tempo humano – nada mais natural, sendo a subjetividade por vezes hermética um dos grandes valores do simbolismo. Recluso em si, o homem pode prescindir do tempo universal ligado ao mundo que despreza, fixando-se em seu próprio tempo. Tal distância entre os dois tempos, como se verá, estará cristalizada nas peças de Maeterlinck e do português Fernando Pessoa – ora pela presença de um relógio que avança em descompasso com o tempo da ação e o da encenação, ora pela completa ausência de quaisquer indicadores temporais.

A primazia da subjetividade resignada leva, como já dito, no plano do conteúdo, ao isolamento humano. No plano da forma, porém, o simbolismo logra substituir o dialogismo pelos silêncios vocais, reticências, constantes interrupções verbais e através da diluição do conflito na orquestração das vozes, que se completam e se confundem. Dado, porém, que a relação intersubjetiva, condição para as tensões e a

² No original: “but as poetry, as one of the forms – perhaps the most successful [...] – that the symbolist movement took” (BALAKIAN, 1977, p. 124).

progressão dinâmica da ação, estaria no pilar da forma dramática, os dramaturgos simbolistas acabam por questionar o próprio gênero – o que não se dá, por exemplo, com a poesia, haja vista que a base sobre a qual esta estaria erigida não depende de elementos aos quais o hermetismo simbolista rejeitou. Como aponta Balakian (1977, p. 125): “as mutações que o simbolismo alcançou na escrita do verso, com efeito, são nada se comparadas aos assaltos feitos à forma dramática”³.

Em *The symbolist movement*, Balakian (1977, p. 125) ainda afirma que, além da ação, a própria ideia de ator é neutralizada no teatro simbolista ideal, dado que ao poeta-dramaturgo aprazeria mais alguém em cena capaz de exercer uma função menos teatral que mediúnica, ou seja, que não interpretasse ou modulasse as palavras escritas através de uma entonação, mas que apenas as comunicasse em ritmo uniforme, apático e em consonância com os outros signos do (não-)espetáculo.

Da apatia interpretativa ao enfraquecimento dialógico, reforça-se constantemente a diluição do conflito dramático. Peter Szondi (2001, p. 80), em sua *Teoria do drama moderno*, ao comentar os prenúncios da crise do drama já perceptíveis no teatro estático de Maurice Maeterlinck, atenta para o fato de que isto se deve à presença incontornável da morte, que preenche a vida e o palco, diante da qual não resta ao homem senão a imobilidade, a espera e o silêncio – a inação, pois. Afinal, “por que haveria um desejo de superar obstáculos na vida, quando o maior e invencível deles é a morte?” (BALAKIAN, 1977, p. 125-126)⁴. Diluída a ação exterior na subjetividade passiva das personagens, afinam-se as sensibilidades destas, que abstraem o mundo real e seus conflitos em favor de seu mundo particular.

A neutralidade simbolista em relação às mensagens ideológicas tão em voga na última década do oitocentismo também desagradou parte da crítica. Sem discussões de dimensão pública ou de resolução das grandes questões universais, esta forma de teatro nem instruía, como desejava o público engajado nos movimentos político-sociais, nem divertia, como sempre aprouve às plateias menos exigentes – em suma,

³ No original: “The mutations symbolism achieved in verse writing are in effect as nothing to the assaults that it made on dramatic form” (BALAKIAN, 1977, p. 125).

⁴ No original: “Why should there be a desire to overcome obstacles in life, when the greatest obstacle is death, and it is unconquerable?” (BALAKIAN, 1977, p. 125-126).

“eles não cumpriam nenhum dos objetivos tradicionalmente relacionados ao teatro” (BALAKIAN, 1977, p. 126)⁵. Também neste aspecto se percebe que

O simbolista desliga-se da sociedade e se adentra na indiferença a ela: cultivará sua sensibilidade pessoal e única a um ponto que ultrapassa o dos românticos, mas não afirmará sua vontade pessoal – terminará por deslocar inteiramente o campo da literatura [...] do mundo objetivo para o subjetivo, da experiência partilhada com a sociedade à experiência desfrutada na solidão (WILSON, 2004, p. 260).

Em que pese o malgrado projeto de *Herodiade*, tragédia em três atos anunciada por Stéphane Mallarmé nos anos de 1860 que permaneceu inconclusa, um teatro simbolista desenvolveu-se não diretamente deste poeta, mas de seus pares, que buscavam despertar em cena os efeitos caros à estética. Para tanto, estes dramaturgos-poetas valeram-se da aproximação da interação verbal aos elementos da música, não em sua melodia, claro está, mas no seu estado de sugestão e evocação, de “comunicação não-racional, agitação da imaginação, e condução à visão subjetiva”⁶ (BALAKIAN, 1977, p. 128).

Um dos mais reconhecidos expoentes da dramaturgia deste período, que logrou teatralizar o *éthos* do herói simbolista, fora Villiers de L'isle-Adam, escritor francês cuja obra-prima, a peça *Axel*, embora tenha sido lida como o paradigma do teatro simbolista, mostra-se, no plano da forma, eivada mais de romantismo do que dos ideais do fim do século. Balakian esclarece, a este respeito, que o misantropo encastelado representa, sim, como personagem, o homem que se recusa à vida exterior e cultiva uma existência preta exclusivamente de sonhos. Porém,

do ponto de vista da estrutura, *Axel* assemelha-se mais ao teatro romântico de Goethe, Musset e Hugo do que ao teatro simbolista da época em que fora produzido. Há exposição, crise e desfecho. Há personagens que se manifestam em diálogos diretos e claros monólogos, tanto quanto Hamlet. Os objetos ao redor de Axel [...] não têm significado ambíguo nenhum que seja capaz de produzir um estado de espírito subjetivo no espectador (BALAKIAN, 1977, p. 128-129)⁷.

⁵ No original: “They fulfilled none of the aims traditionally connected with the theater” (BALAKIAN, 1977, p. 126).

⁶ No original: “non-rational communication, stirring the imagination, and conducive to subjective vision” (BALAKIAN, 1977, p. 128).

⁷ No original: “From the point of view of structure, *Axël* resembles more the Romantic theater of Goethe, Musset and Hugo than the symbolist theater of the epoch in which it will first be produced. It has exposition, crises, and denouement. It has characters that explain themselves in direct conversation and in clear monologues, much as Hamlet does. The objects around Axël [...] have no ambiguous meaning which might promote a subjective mood in the spectator” (BALAKIAN, 1977, p. 128-129).

Sua afeição à meditação em detrimento da ação, sua preferência pela floresta, pelos pensamentos e pelo silêncio à vida em sociedade configuram, de fato, Axel como o herói simbolista paradigmático. Para percebê-lo basta que se recorra ao que deveria ser o clímax da peça, mas ao qual a apatia do protagonista impõe uma condição de anticlímax. O conde recusa a fuga do mundo pelas vias do amor e de sua realização, crendo-as ilusórias, e investe no único escape que decididamente não lhe frustraria as expectativas: a morte. Diz ele: “viver? Os servos farão isto por nós”⁸ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 19-- , p. 260). Seu suicídio não macula o amor espiritual, irrealizado, cuja materialização no plano do real se mostraria menos sublime, porque concreta e efêmera. Como convém ao ideário simbolista, apenas o onírico está imaculado, ou, como se afirma em *O marinheiro*, de Fernando Pessoa (2011, p. 44), “de eterno e belo há apenas o sonho”.

Embora já embrionária em *Axel*, a forma simbolista se precipitará no teatro mais marcadamente pela pena de Maurice Maeterlinck, cujas peças, de menor duração, primavam por sustentar um estado de espírito tenso no espectador, deslocando a tensão da dimensão intersubjetiva para a da situação.

1. O drama estático de Maeterlinck

Principal expoente do teatro simbolista, Maurice Maeterlinck nasceu na Bélgica em 1862. Em suas peças, estão já consolidadas não apenas as personagens que partilham do ideário do simbolismo, mas também a precipitação deste em forma e perspectiva dramática.

Do ponto de vista do conteúdo, é a abstrata morte, e não a ação, que preenche o palco de peças como *A intrusa*, *Interior* e *Os cegos*. As mimeses dão-se de forma a evitar a localização específica, o que reforça a sensação de deslocamento do mundo real e tangível, e as personagens não fazem mais do que reagir à passagem do tempo, verbalizando entre silêncios intermitentes a sua espera muitas vezes difusa. A rubrica inicial da primeira das peças, por exemplo, situa o espectador/leitor num ambiente prototípico do simbolismo, vago e soturno:

⁸ No original: “Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 19-- , p. 260).

Sala sombria de um velho castelo. Porta à direita, porta à esquerda e uma pequena porta, disfarçada, num dos ângulos. Ao fundo, janelas de vitrais em que domina a cor verde, e uma porta envidraçada que se abre para um terraço. Um grande relógio flamengo. Uma lâmpada acesa (MAETERLINCK, 1967, p. 17).

Nesta sala, uma família espera, diante de uma mesa, por alguma coisa que não se delinea claramente. As portas guardam dois cômodos em que estão, separados, um bebê e sua mãe, que padece após um complicado processo de parto. O avô, um cego, (pres)ente a aproximação de alguém a quem as outras personagens não percebem. Ao final, com o falecimento da mãe, revela-se que a intrusa é, afinal, a própria morte, que toma conta da cena e da ambientação.

Conquanto sejam várias, estas criaturas não funcionam como indivíduos, entidades separadas, haja vista que reagem à vida e à morte “como uma unidade sinfônica, modulando-se entre si, repetindo-se em suas falas e movimentos numa simples harmonia, em vez de algum conflito particular ou pessoal”⁹ (BALAKIAN, 1977, p. 132). Destarte, dilui-se a tensão intersubjetiva e se evita a progressão de uma possível ação dramática – afinal, diante da morte, aponta Szondi (2001, p. 73), um mesmo ânimo preenche todas as personas, apagando possíveis individualidades. Por consequência, as personagens podem naturalmente ter suas falas atribuídas a outrem sem prejuízo do entendimento da peça, dado que os próprios nomes são rigorosamente arbitrários no teatro simbolista – aqui são identificadas as pessoas pelos laços familiares; em Pessoa, como se verá, os nomes sequer existem, cabendo às personagens uma marcação apenas numérica. A

divisão em várias “falas” não corresponde a uma conversação, como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância [diante da morte]. É possível ler e ouvir sem tomar em consideração quem está falando: o essencial são as intermitências, não a referência ao eu atual (SZONDI, 2001, p. 73).

As palavras repetem-se, como refrãos, e as personagens ecoam seus pares como numa orquestração, entrecortadas por pausas e verbalizando sempre sob a égide do enigmático – eis algumas das consequências da diluição da identidade individual e da aproximação da forma musical, em seu sentido estrutural.

⁹ No original: “as a symphonic unit, modulated to each other, resounding in their speech and movement to a single harmony, rather than to any particular or personal conflict” (BALAKIAN, 1977, p. 132).

Assim, visando à manutenção de um estado de espírito potencializado pela atmosfera lúgubre e misteriosa, prevalece, em detrimento da ação, a ideia de *situação*, que conduz a uma progressiva paralisia da dinâmica exterior aos homens, à internalização da causa dramática e ao isolamento humano.

Como possível instauradora do teatro estático, a espera obedece a duas demandas primordiais: de um lado, apreendida como uma metáfora da existência humana; de outro, o ato de esperar como possível ação imóvel das personagens – aparentemente tão paradoxal quanto o próprio conceito de teatro estático. [...] no drama do autor belga, a inexistência de uma relação entre as personagens anula a tensão dramática, dando lugar à tensão situacional (MOLER, 2006, p. 171-172).

Com isto, também a linguagem, eivada pelo penumbroso da atmosfera, tende à poesia e recusa a lógica, categorias inconciliáveis para o simbolismo.

Szondi (2001, p. 109) identifica na dramaturgia de Maeterlinck a representação teatral do homem em sua impotência existencial. Permanentemente, é a morte que representa o destino iminente, o que se corporifica mais incisivamente – tanto em *Os cegos*, do autor belga, quanto em *O marinheiro*, de Pessoa – na presença de um cadáver no centro do ambiente. A morte, já estabelecida, é posta como um fato consumado e não como uma ação – o que se reforça pela moldura da peça em quadros, e não em cenas, de valor mormente plástico e estático. Completamente passivo, o homem aguarda e contempla seu fim, inviabilizando todos os possíveis e inúteis esforços antes mesmo de concebê-los.

Também em *Os cegos*, peça em que um grupo de cegos espera, num bosque à noite, o retorno de seu guia, cuja morte ignoram, se dá o estabelecimento da inação completa. De saída, a longa descrição do cadáver ao centro deles impõe a morte como elemento hegemônico na cena:

No meio, [...] está sentado um sacerdote muito velho, envolto em larga capa negra. O busto e a cabeça, ligeiramente inclinados e **mortalmente imóveis**, se apoiam contra o tronco de uma azinheira enorme e cavernosa. O rosto é de imutável lividez de cera, em que se entreabrem os lábios arroxeados. Os olhos, mudos e fixos [...] parecem ensanguentados sob um grande número de dores imemoriáveis e lágrimas. Os cabelos [...] caem em tufos rígidos e escassos sobre o rosto, mais iluminado e mais cansado que tudo quanto lhe rodeia no silêncio atento do bosque sombrio. As mãos, enfraquecidas, estão rigidamente juntas sobre as coxas¹⁰ (MAETERLINCK, 1913, p. 321, grifos meus).

¹⁰ Na referência, em espanhol: “En medio, [...] está sentado un sacerdote muy anciano, envuelto en ancha capa negra. El busto y la cabeza, ligeiramente inclinados y [sequência no rodapé da página seguinte]

Passivos e expectantes, os cegos, a exemplo de seu guia, também sucumbem à imobilidade, impotentes que estão de realizar qualquer ação. Diz a rubrica que eles “parecem haver perdido o costume do gesto inútil”¹¹ (MAETERLINCK, 1913, p. 321). Assim, a única diferença entre os vivos e o cadáver está na capacidade de verbalização, o que reforça o valor da linguagem no teatro simbolista: é por ela que se dá a única possibilidade de manifestação da vida.

Não só pelos cenários e falas obscuras se dá a criação da situação e o despertar de um estado de espírito lúgubre no espectador, mas também pela minuciosa indicação de símbolos em cena, como visto. É o caso, por exemplo, de uma janela ao fundo dos cenários de *A intrusa* (MAETERLINCK, 1967, p.17) e do drama pessoano – sendo ela, neste último, a representação do intangível, dado que aponta para o mar, cuja dinâmica contrasta com a imobilidade das personagens e da cena, reforçando que a plenitude e a infinidade estariam apenas no longe, fora da realidade imediata.

Vê-se que os signos todos exteriorizam visões subjetivas do *éthos* simbolista, potencializando o efeito das peças. Isto indica não só que a ambientação é fundamental para a manutenção da hegemonia do situacional, mas também que “a forma do diálogo não basta para a representação” (SZONDI, 2001, p. 71), sendo a linguagem, aliás, apenas uma forma encontrada pelas personagens de suprir o silêncio, tão associado à morte, e se convencerem de sua própria existência – daí que a linguagem se torna autônoma e independente de quem a fale, o que aponta para a já citada dimensão sinfônica do drama simbolista, e reforça o sem sentido do entrechoque das subjetividades e da expressão individual.

Cara também ao teatro simbolista de Maurice Maeterlinck é a divisão entre um grupo temático e um grupo dramático (SZONDI, 2001, p. 74), sendo o primeiro composto pelas criaturas evocadas pela linguagem e que têm existência apenas no verbo das personagens em cena. Elas são imagens, dotadas de caráter irreal e, por

mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de una encina enorme y cavernosa. El rostro es de inmutable lividez de cera, en la cual se entreabren los labios violeta. Los ojos, mudos y fijos [...] parecen ensangrentados bajo gran número de dolores inmemoriales y de lágrimas. Los cabellos [...] caen en mechones rígidos y escasos sobre el rostro, más iluminado y más cansado que todo cuanto le rodea en el silencio atento del hosco bosque. Las manos, enflaquecidas, están rígidamente juntas sobre los muslos” (MAETERLINCK, 1913, p. 321).

¹¹ Na referência, em espanhol: “parecen haber perdido la costumbre del gesto inútil” (MAETERLINCK, 1913, p. 321).

vezes, onírico na perspectiva do leitor, da plateia e mesmo na do segundo grupo, que é quem as tece verbalmente. Em *A intrusa*, por exemplo, correspondem aos dois grupos: a mãe, o bebê, a tia, o jardineiro – grupo temático; a família em cena – grupo dramático em cuja linguagem materializa-se o temático.

Inativas, prostradas diante da morte, resta às personagens apenas a linguagem, pela qual se criam as únicas criaturas que agem de fato, porque virtuais e não expostas à finitude. Apontam Neves e Junqueira (2004, p. 189), a respeito de *O marinheiro*, que a linguagem criadora confere às personagens simbolistas certa demiurgia, dado que a única ação possível, advinda justamente da linguagem e realizada pelas figuras apenas evocadas por ela, é criada pelo verbo – isto se dá de forma radical no drama português, quando as veladoras chegam a ecoar o texto bíblico do Gênesis (PESSOA, 2011, p. 39).

Grande referência do dramaturgo Fernando Pessoa, o teatro estático de Maurice Maeterlinck, como visto, logra sobrepor ao mundo real e lógico a dimensão onírica e imaginativa não apenas no constitutivo temático, mas também na estrutura do drama, com o que o escritor belga faz precipitar em forma dramática o ideário do simbolismo, radicalizando os procedimentos criativos do *Axel* de Villiers de L'isle-Adam.

2. O elogio da inação – *O marinheiro* de Fernando Pessoa

*Escolher modos de não agir foi sempre
o escrúpulo da minha vida.*

FERNANDO PESSOA, *O livro do desassossego*

Grande expoente do modernismo português, o escritor Fernando Pessoa, em que pese sua preferência pela forma poética, manifestou agudo interesse pelo teatro. Em *Transfigurações de Axel*, importante estudo sobre o drama moderno em Portugal, Renata Junqueira (2013, p. 87) aponta que o ano de 1913 concentrou alguns dos esforços do poeta acerca da arte dramática, como as críticas por ele publicadas na revista *Teatro* e, em outubro, a composição de *O marinheiro*, sua única peça concluída, que seria dada à estampa dois anos depois na primeira edição da Revista *Orpheu*. Seu

fascínio pelo teatro culminaria, em 1914, no procedimento literário reconhecido como uma das maiores inovações da poesia moderna portuguesa: a heteronímia pessoana.

Com efeito, parece mesmo ter procedido de uma reflexão sobre teatro a mais admirável façanha do modernismo português: a heteronímia de Fernando Pessoa, fenômeno a que ele chamou “drama em gente” e que teve o seu princípio, já como sistema de criação poética, no célebre [...] março de 1914 (JUNQUEIRA, 2013, p. 88).

Tendo composto dezenas de poemas que integrariam o volume *O guardador de rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro, Fernando Pessoa inicia o seu processo de desdobramento em outras personalidades, para as quais, diga-se, compôs biografias inteiras.

Junqueira (2013, p. 97) sustenta que as três veladoras de *O marinheiro*, escrito um ano antes da emersão literária dos heterônimos, estariam prenhes de incipientes manifestações de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Deve-se ter em mente, porém, que isto não se dá de forma individualizada – dado que se assim o fosse, passaria ao largo da reflexão a subscrição plena de Pessoa aos termos do drama estático de Maeterlinck, segundo os quais a expressão pessoal sucumbe, passiva, diante da morte, diluindo os contrastes e conflitos intersubjetivos –, ou seja, embora o fenômeno heteronímico esteja, sim, já presente nas personagens da peça, não se pode associar diretamente a personalidade de quaisquer heterônimos a uma específica veladora, pois estas não delineiam claramente fronteiras entre si, ao contrário do que acontece com Reis, Campos e Caeiro.

Em termos complementares, Lopes afirma, atendo-se ao processo e não às personas resultantes da heteronímia, que na peça se percebe “anunciado o procedimento de criação dramática que está na origem das *Ficções do interlúdio*. *O Marinheiro* faz-nos assistir à gestação de um personagem [...] inteiramente criado diante dos nossos olhos pelo poder do sonho e do verbo poético” (LOPES apud JUNQUEIRA, 2013, p. 97). Destarte, como aponta Szondi (2001, p. 74) a respeito do escritor belga, percebe-se a separação entre o grupo temático, aqui personificado pelo marinheiro que dá título à peça, e o grupo dramatúrgico, representado pelas veladoras que o criam através de um verbo demiurgo.

Assentadas as semelhanças entre os dois procedimentos, o poético e o dramático, ambas as estudiosas localizam na autonomia da ficção heteronímica em

relação ao autor a diferença entre ambos, dado que na peça “testemunhamos a coexistência do plano da realidade e do plano da ficção, ou, noutros termos, do plano das criadoras [...] e do plano da criatura [...], no fenômeno da heteronímia, ao contrário, podemos observar que [...] a ficção tende a evoluir sozinha” (JUNQUEIRA, 2013, p. 97). Essa autonomia não se dá no drama, haja vista que é pelo verbo das veladoras que o marinheiro se materializa, não podendo dele prescindir.

O marinheiro fora composto sobre a seara pavimentada pela noção do drama estático de Maurice Maeterlinck, sendo, como as peças deste e em linha com o simbolismo, a expressão de um entusiasmo radical pela inação, duplamente reforçada pelo próprio subtítulo da peça: “*drama estático em um quadro*” (PESSOA, 2011, p. 23) – não um ato, mas um quadro, de valor plástico e não acional. Enfim, “a única movimentação intensa [...] será a da imaginação das personagens” (JUNQUEIRA, 2013, p. 90), numa reiteração da substituição do mundo real pelo mundo dos sonhos.

Algumas anotações de Fernando Pessoa lançam luz sobre as suas intenções com esta peça. Diz o poeta que:

Chamo teatro estático aquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação: onde não há conflito nem perfeito enredo. [...] O teatro tende a teatro meramente lírico e [...] o enredo do teatro é não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações. Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 2011, p. 67).

Comparar a visão de Pessoa àquela expressa por Maurice Maeterlinck em *A intrusa* e *Os cegos*, por exemplo, permite concluir que o poeta português a um só tempo subscreve os preceitos do drama estático do escritor belga e radicaliza sua proposta ao eliminar até mesmo as intenções de movimento – presentes em *A intrusa*, por exemplo. A ênfase sobre a inação e a situação prevalece, o ambiente soturno e deslocado do mundo real também, e a própria linguagem, conquanto note-se a divisão das falas entre as três veladoras, revela a unidade dos ânimos que afetam as personagens diante da morte e deixa entrever a homogeneização do discurso, diluindo o dialogismo.

O marinheiro tem como único pilar a linguagem “sensivelmente poética, capaz de sugerir com eficácia o universo onírico das protagonistas” (JUNQUEIRA, 2013, p. 90) ante o qual a realidade e a lógica são insignificantes. Mesmo a comunicação real mostra-

se enfraquecida, eivada que está pelas pausas. O silêncio chega a ser sufocante, configurando uma luta entre a energia vital que agoniza e a irremediável presença da morte, haja vista que o único sinal de vida, que difere as veladoras da donzela a quem velam e do irreal marinheiro a quem criam pelo verbo, é justamente a linguagem – como acontece também em *Os cegos* – pela qual elas buscam resistir ao silêncio que se impõe e também se convencer da materialidade de sua própria existência: “ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas” (PESSOA, 2011, p. 29), “falai-me [...] para que eu saiba que estou aqui ante vós” (PESSOA, 2011, p. 41).

Como convém à estética simbolista, a partir de dado momento as palavras passam a se destacar menos por sua dimensão semântica que por sua musicalidade, a qual se impõe como resposta e solução, mesmo que injustificável logicamente. Questiona a primeira veladora: “para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê...” (PESSOA, 2011, p. 34). A percepção das veladoras adentra-se paulatina e crescentemente na ênfase ao elemento sonoro, abstraindo a função discursiva da linguagem de suas interlocutoras. A primazia da musicalidade – “a música da vossa voz, que escutei mais que as vossas palavras” (PESSOA, 2011, p. 43) – em detrimento da lógica reforça não só o desprezo do simbolismo ao que remete diretamente ao mundo real concreto, mas também o caráter sugestivo da linguagem simbolista.

Tempo e espaço também são elementos importantes para a criação da situação lúgubre em *O marinheiro*. Pessoa, que em seu *Livro do desassossego* afirma (2016, p. 56) que “o ambiente é a alma das coisas”, lança mão de um obscuro castelo, isolado do mundo exterior, para situar as três mulheres que velam o cadáver da jovem no caixão que ocupa o centro do palco, signo que, por sua vez, coloca a morte como o aspecto central inclusive no plano ótico. A penumbra é reforçada, como em *A intrusa*, pela existência de apenas quatro tochas (PESSOA, 2011, p. 25), frágeis e inconstantes como metáfora da vida humana, que servem para manter o estado de percepção flutuante, em linha com a estética simbolista, dado que “com a luz os sonhos adormecem” (PESSOA, 2011, p. 29). Única abertura para o mundo exterior, há uma janela no cômodo, por onde se pode ver, entre montes, o distante mar. Em seu já citado apontamento sobre o drama estático, Fernando Pessoa afirma (2011, p. 67) poder prescindir de metafóricas “janelas ou portas para a realidade”, do que se pode

depreender que a janela do espaço simbolizaria uma abertura não só ao dinamismo inviável na realidade imediata do cômodo mas também ao mundo dos sonhos, que reforça o caráter onírico da água em sua fluidez contrastante com a rigidez do ambiente. Sendo a realidade exterior forçosamente limitada, resta ao homem aventurar-se nos interiores de sua alma. A janela, aliás, diz a indicação, fica “à direita, quase em frente a quem **imagina** o quarto” (PESSOA, 2011, p. 25, grifo meu). Desta forma, a própria encenação assume o caráter de sonho, e o espectador é posto como um imaginador, um sonhador – um velador, como as três personagens em cena.

A respeito do tempo, a exemplo de *Os cegos* – em que se responde “ninguém sabe”¹² (MAETERLINCK, 1913, p. 335) às perguntas a respeito das horas – e de *A intrusa* – em que as horas, repita-se, avançam de forma descompassada em relação ao tempo subjetivo e ao tempo da encenação –, também em *O marinheiro* percebe-se a supressão temporal, que cede espaço à “intersecção entre a Dúvida e o Sonho” (PESSOA, 2011, p. 73): “talvez eu nunca fosse” (PESSOA, 2011, p. 27).

Com isto, a inação, tão elogiada no *Livro do desassossego*, do semi-heterônimo Bernardo Soares¹³, por blindar o homem dos infortúnios da vida real, também aqui prepondera. Estabelece-se em *O marinheiro*, em detrimento da realidade, o onírico e o desprezo pela ação, já previamente reconhecida como inútil: “Só viver é que faz mal [...] cada gesto interrompe um sonho” (PESSOA, 2011, p. 29). Se, como afirmado por Soares, “mover-se é viver” (PESSOA, 2016, p. 29), é natural que num ambiente eivado pela presença total da morte sejam nulos os movimentos. Esta tendência ao estado de espírito já delineado em *Axel* reforça a superioridade do sonho, imaculado quando de sua manutenção na idealidade, em relação ao real, efêmero e imperfeito.

O sonho da segunda veladora, responsável pela vida virtual do marinheiro criada pela linguagem, diz respeito a um homem que, sobrevivente de um naufrágio, passou a viver sozinho numa ilha, em que, a fim de evitar as saudades de seu torrão natal, concebe em imaginação uma nova pátria a qual, por fim, substitui sua memória, diluída na fantasia. O sonho do marinheiro – a rigor, um sonho dentro do sonho – faz

¹² Na referência, em espanhol: “Nadie lo sabe” (MAETERLINCK, 1913, p. 335).

¹³ À guisa de exemplos: “a inação consola de tudo. Não agir dá-nos tudo. Imaginar é tudo, desde que não tenda para agir.” (PESSOA, 2016, p. 140); “Só a abstenção é nobre e alta, porque ela é a que reconhece que a realização é sempre inferior” (PESSOA, 2016, p. 239); “A ação é uma doença do pensamento, um cancro da imaginação. [...] Toda a ação é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo” (PESSOA, 2016, p. 261).

sobressair a fluidez e a liberdade da dimensão onírica, que confere mais estatismo à rigidez do plano cênico em que se vela uma donzela. O ato de velar, a propósito, funciona como uma metáfora da própria vida, cujos movimentos e atribuições perdem sentido na iminência da morte. Diz-se no *Livro do desassossego* que

A vida, para a maioria dos homens, é uma maçada passada sem se dar por isso, uma coisa triste composta de intervalos alegres, qualquer coisa como os momentos de anedotas que contam os veladores de mortos, para passar o sossego da noite e a obrigação de velar (PESSOA, 2016, p. 318).

Velar, pois, seria um ato compulsório diante do tédio de existir, o que reforça o caráter metafórico da peça como representação da própria vida.

Por fim, uma das veladoras cogita a possibilidade mesma de serem elas próprias frutos da imaginação do marinheiro, e não o contrário: “por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?” (PESSOA, 2011, p. 45), o que consoa com um apontamento de Bernardo Soares, qual seja, o de que “as figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais” (PESSOA, 2016, p. 326). Desta forma, o poeta português compõe um drama em que não só sugere que também as veladoras possam ser talvez apenas sonhos – repita-se que a rubrica inicial sugere ser o palco apenas imaginado –, como a própria encenação o sonho de um espectador que, deslocado do espaço ordinário e suspenso do tempo cotidiano, imerja numa atmosfera que lhe situa o estado de espírito na vagueza obscura do sentir simbolista.

Convenientemente, o final da mimese é o amanhecer, prenhe do silêncio derradeiro e da imobilidade total, agora também do verbo. Se “com a luz os sonhos adormecem” (PESSOA, 2011, p. 29), como aponta a veladora, interseccionam-se as noções de vida, sonho e, enfim, teatro, dado que também a peça se acaba com a emersão da claridade solar, com o que pode o espectador acordar de seu sonho estruturado em várias camadas.

Diante do exposto, pretendeu-se refletir acerca da maneira pela qual a morte, como tema, precipitada em forma dramática no final do século XIX, com o estabelecimento da estética simbolista, levou a própria forma dramática, sustentada pela ação, a questionar-se. Num período em que a sociedade industrial parecia reservar pouco ou nenhum espaço para o poeta, este resolve dela evadir-se, encastelando-se e recusando todos os elementos constitutivos do mundo que o rejeita e ao qual despreza,

como a lógica e a ação. Maurice Maeterlinck e Fernando Pessoa, por ele influenciado, vazam em linguagem poético-dramática os dilemas humanos de criaturas deslocadas do mundo real, cuja própria individualidade se dilui na iminência de um estado definitivo materializado pela morte, que lhes condena à passividade, à resignação e, enfim, à inação, sedimentando, sob a égide de um oximoro, o do teatro estático, caminhos para algumas das mais importantes manifestações do teatro moderno no século XX.

Referências

- BALAKIAN, A. *The symbolist movement*. New York: New York University Press, 1977.
- JUNQUEIRA, R. S. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- MAETERLINCK, M. *A intrusa*. Tradução de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.
- MAETERLINCK, M. *La princesa Malena; La intrusa; Los ciegos*. Madrid: Renacimiento, 1913.
- MOLER, L. B. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. 2006. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- NEVES, M. H. de M.; JUNQUEIRA, R. S. *O estatuto da linguagem n' O Marinheiro de Fernando Pessoa*. Revista Scripta, Minas Gerais, v.7, p. 183-201, 2004.
- PESSOA, F. *O marinheiro*. São Paulo: Babel, 2011.
- PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2016. (Coleção Folha Grandes nomes da literatura, v.24).
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. *Axél*. Paris: J.M. Dent et fils, 19--.
- WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.