



O marinheiro: Palavra e memória

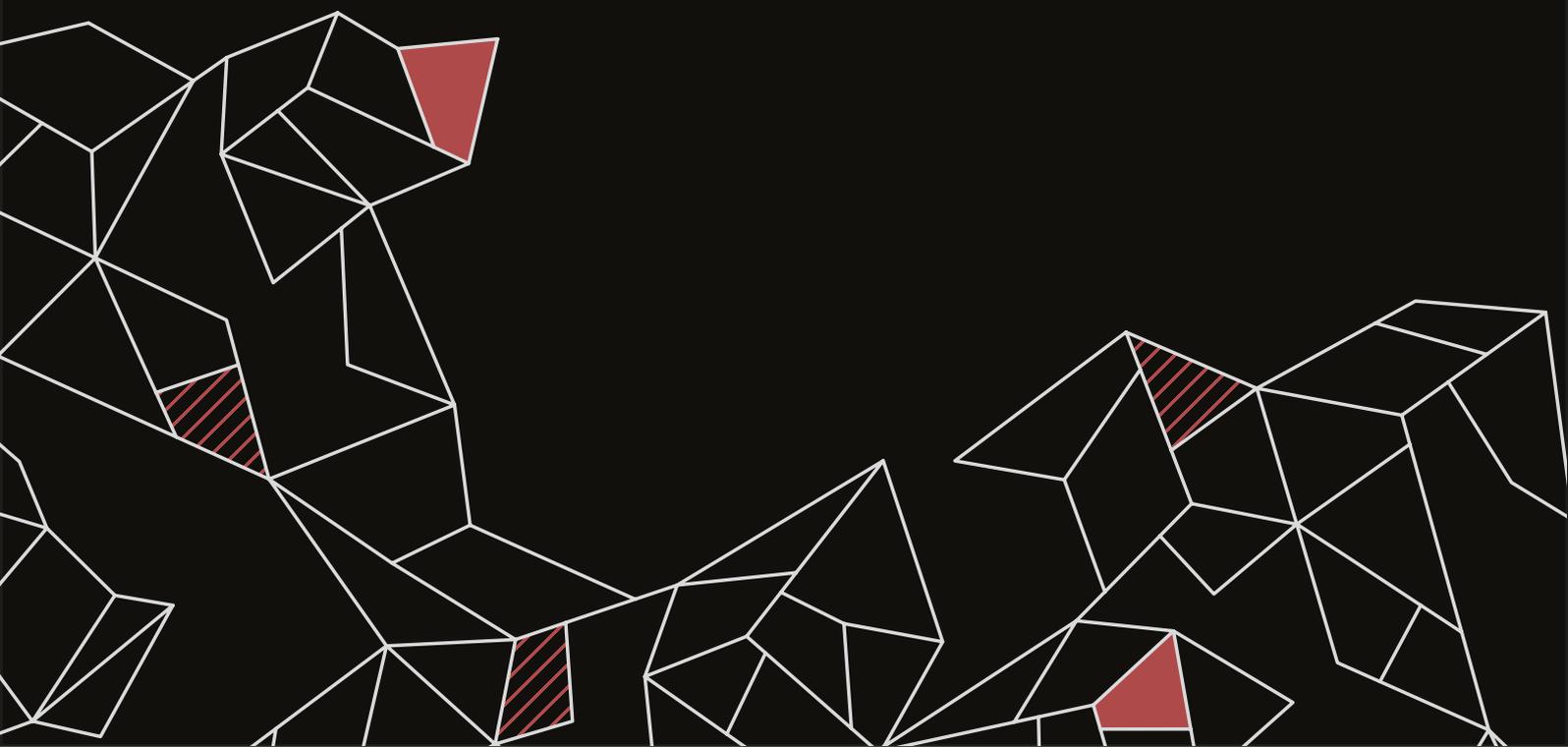
The sailor: Word and memory

El marinero: Palabra y memoria

Pedro Henrique Borges

Pedro Henrique Borges

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Pesquisador e artista visual



Resumo

Desenvolve-se uma análise literária do poema dramático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrito em 1913 e publicado em 1915, apresentando o imaginário criado pelo autor e uma reflexão sobre o teatro estático e o teatro simbolista, com base em Péter Szondi e Hans Thies Lehmann. Em seguida, a análise debruça-se, a partir das memórias das personagens do texto pessoano, na autorreflexividade do autor e nas vozes que fiam a personagem título, em uma articulação com “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*”, de Caio Gagliardi, que se dá tanto pelas palavras quanto pelo silêncio que toma corpo e preenche o espaço subjetivo. Por fim, a inconclusão sobre a vida e a morte do Marinheiro e seus próprios limites são apresentados, acenando com *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot.

Palavras-chave: *O marinheiro*; Teatro estático; Fernando Pessoa; Cena contemporânea; Reflexividade.

Abstract

This literary analysis focuses on the dramatic poem *The Mariner*, written by Fernando Pessoa in 1913 and published in 1915, presenting the imaginary created by the author and reflecting on the static drama and symbolist theater, drawing upon Péter Szondi and Hans Thies Lehmann. Then, from the memories of the characters in Pessoa's text, the analysis turns to the author's self-reflexivity and the voices that inform the title character, in dialogue with “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*”, by Caio Gagliardi, constructed by both the words and the silence that takes shape and fills the subjective space. Finally, the inconclusiveness surrounding the life and death of the Mariner and his own limits are presented, recalling Maurice Blanchot's *The Work of Fire*.

Keywords: The Mariner; Static drama; Fernando Pessoa; Contemporary scene; Reflexivity.

Resumen

Se realiza un análisis literario del poema dramático *El mariner*, de Fernando Pessoa, escrito en 1913 y publicado en 1915, presentando el imaginario creado por el autor y una reflexión sobre el teatro estático y el teatro simbolista a partir de los aportes de Péter Szondi y Hans Thies Lehmann. Luego, se aborda desde los recuerdos de los personajes del texto de Pessoa la autorreflexividad del autor y las voces que construyen el personaje del título, en articulación con “La reflexividad discursiva en *El Mariner*”, de Caio Gagliardi, que se da a través de las palabras y del silencio que toma forma y llena el espacio subjetivo. Por último, se presentan la inconclusión sobre la vida y la muerte del Mariner y sus propios límites en alusión a *La parte del fuego*, de Maurice Blanchot.

Palabras clave: *El Mariner*; Teatro estático; Fernando Pessoa; Escena contemporánea; Reflexividad.

Entrando no texto: imaginário e clausura

Por toda uma longa madrugada que traz recordações lancinantes, três mulheres velam uma morta e suas próprias memórias e sonhos. Narrando momentos que seus olhos não mais enxergam, elas experienciam sentimentos que não conseguem situar no tempo-espaço, o que gera um espectro metafísico de dor, um rastro de densa fisicalidade. O estado corpóreo inerte das personagens sugere uma forte teatralidade. Elas estão confinadas dentro de uma torre e a única forma de ascender contra essa densidade corpórea é a palavra. Elas falam de tempos passados, da infância e da imersão na natureza, imagens que são lembradas, sonhadas e imaginadas. Uma das veladoras conta a história de um marinheiro náufrago, que vive sozinho numa ilha deserta. Para sobreviver, ele precisa reconstruir seu mundo e suas memórias. Quando ele deseja se lembrar de seu passado, não consegue mais. Essa narrativa produz um encantamento entre as mulheres, que dialogam com a impensável liberdade do Marinheiro, mas, em seguida, lança-as ao horror, ao temor de que tudo seja um sonho, inclusive elas mesmas. Presas numa teia de sensações, anseiam pela luz do dia e pelo despertar do pesadelo. Eis o enredo de *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrito em 1913 e publicado dois anos depois.

Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... (PESSOA, 2003, p. 5)

Ao entrarmos no texto de Pessoa, nós também nos sentimos enclausurados em uma torre onde há uma única janela, alta e estreita, que dá para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Na verdade, a torre não é nosso lugar. Distanciados dessa realidade, somos espectadores e não passamos da entrada desse microcosmo em que habitam as três veladoras. Percebemos que, nesse momento, desenha-se a poesia cênica de Pessoa. Sem saber que horas são, elas rememoram o passado. Sentimos que penetramos num lugar íntimo, em que não há relógio, e que é

substancial, irreal e circunstancial. A atmosfera construída apenas pela penumbra é a redução das memórias e da intimidade, é o ponto em que nos localizamos em *O marinheiro*.

Todas as personagens procuram um fundo, que talvez já tenha sido encontrado. Cada figura, cada forma, cada massa compõe a fábula; cada ação, ainda que estática, é uma pequena história, assim como pequenos gestos são palavras e as palavras se lançam como gestos. Desde as velas que ambientam o espaço até os sonhos projetados em histeria, passando pelo corpo velado de uma morta, tudo cria pequenos contos e um grande ensaio das lembranças.

A *persona* criada para o Marinheiro, ainda que viva apenas na imaginação das veladoras e na nossa, segue com a verdade de quem se expressa; é, talvez, uma busca por um caminho para se perder e não ser encontrado, transitar num mundo criado, espelhado e mesclado. Como a Segunda veladora nos narra, “seguinto uma voz que não ouço” (PESSOA, 2003. p. 6), é preciso abrir-se para aceitar emoções que se valham das possibilidades de escolhas como rejeição, negação, aceitação, afeto, descoberta, compreensão, paixão, saudosismo e identificação. O mundo de Pessoa fala sobre si mesmo, devolve-se ao poeta a palavra.

Há certo grau de religiosidade no texto, de fetichismo na entrega das veladoras àquele Marinheiro, transgredindo a barreira corpórea. Ainda que despersonalizadas e identificadas apenas por um indicador ordinal, as personagens se mostram. Há uma personalidade psicológica sugerida em cada uma: é bonita e bela, é platônica e dionisíaca, é sádica, é pagã e é beata. Certo escândalo é causado por acreditarmos que a única coisa original e própria é casta, o corpo velado. Há quantos tipos de sensações expostas na nostalgia das três veladoras? Quantas formas de mascarar ou de entregar quem somos nós, a partir do que falamos sobre o outro, são possíveis? E de quantas mais formas podemos nos entregar, nos denunciar?

Em diálogo, a Terceira indaga à Segunda veladora: “E parecia que tu, e a tua voz, e o sentido do que dizias eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.” Que responde: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê...”. Até que a Segunda começa a falar por todas: “Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não

reparamos que é dia?... Quem poderá gritar para despertarmos?” Enquanto a Primeira diz: “Ouço um grito dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta. Por que não bate alguém à porta?” (PESSOA, 2003, p.15).

Para Maquiavel, somos amorais e racionais; para Nietzsche, tornamo-nos assépticos a qualquer tema que nos choca, tentamos tratá-lo de forma científica, cada vez mais. Não há choque nem espetáculo gratuito na peça escrita por Fernando Pessoa. Pensar na morte de maneira clara, objetiva e simbolista não é óbvio: é necessário despertarmos para um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ações. A última rubrica da peça diz: “Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.” (PESSOA, 2003, p. 17). Nem todas as falas são respondidas com palavras, algumas mensagens são entregues com a falta de uma mensagem.

Fundamentando-se nas limitações da comunicação verbal e na premissa de silêncios eloquentes e densificadores, percebemos no drama estático um projeto de reformulação da linguagem dramática que integrou a dramaturgia simbolista, no período de formação do teatro moderno, e que teve como maior expoente Maeterlinck, poeta e dramaturgo belga de língua francesa, autor de peças como *A intrusa*, *Os cegos* (ambas de 1890) e *Interior* (1894). Destacam-se, no “drama estático”, a ênfase na palavra poética, a ruptura com regras dramáticas convencionais, o quadro único, a ausência de enredo e ações que possibilitem o embate de conflitos entre personagens e o encadeamento causal, que levariam ao acontecimento dramático.

Péter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno*, afirma em seu primeiro parágrafo sobre as obras do autor belga: “procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (2001, p. 70). Maeterlinck também representa a natureza humana, dramaticamente, como objeto passivo da morte, quase à espera dela. Se compararmos algumas falas de *Os cegos* com a primeira cena de *O marinheiro*, podemos apontar semelhanças textuais e observar

esse sujeito que agoniza por uma resposta sem saber direito onde está, como o tempo subjetivo passa de forma diferente do real:

(Primeiro cego de nascença) Mas ele não chegou ainda?

(Segundo cego de nascença) Eu não ouço nada.

[...]

(Segundo cego de nascença) Será que faz sol agora?

(Terceiro cego de nascença) Será que o sol ainda brilha?

(O sexto cego) Não creio: já deve ser muito tarde.

(Segundo cego de nascença) Que horas são?

(Os outros cegos) Eu não sei. Ninguém sabe.

(MAETERLINCK apud SZONDI, 2001, p. 72)

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia. TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

(PESSOA, 2003, p. 4-5)

Percebemos que, no decorrer dos diálogos, o tempo é uma resposta. Não é apenas um momento oportuno para que uma ação se desenvolva, não é retratado um algo concreto determinado e organizado por algum instrumento humano, não é contado numericamente. As horas que não chegam, que são dúvidas entre as personagens, são um tempo esgarçado, esticado. A partir do momento que as veladoras diagnosticam que não há um relógio próximo a elas, podemos ver um mergulho de maneira especial na noite. Ao passo que o tempo é inconsistente, também é o momento presente que abriga os cegos de Maeterlinck e as veladoras de Pessoa. Trama-se o destino das personagens à medida que essas horas passam e as histórias são contadas.

Outra característica que o drama simbolista emprestou a *O marinheiro* é a sublevação das personagens com relação às suas falas. Em outras palavras, no drama simbolista as personagens parecem sempre menos importantes do que as palavras que enunciam. Elas por vezes chegam mesmo a se espantar com o que dizem. Esse traço é marcante em autores como Mallarmé e Hofmannsthal, que, nas palavras de Anna Balakian (1985, p. 109), cultivou o “poder mágico da palavra” (GAGLIARDI, 2011, p. 99)

A palavra apresenta grande expressividade na peça *O marinheiro*, reiterando a aproximação de Fernando Pessoa ao simbolismo e a perspectivas sobrenaturais contextualizadas de forma ritualística, de forma a criar narrativas que se distanciam das histórias realistas. Os momentos de silêncio não fazem oposição à palavra e avolumam a poesia. O texto apresenta uma variação na narração, em que o princípio de descrever, historiar ou fazer o intermédio entre a cena e o leitor/público torna-se apenas um ato de contar uma história, menos focado no relato e mais próximo à comunicação de uma experiência pessoal, imaculada e etérea. O enredo não se desenvolve a partir da ação, não se produz sentido por conflitos entre personagens e sim pela metafísica, revelação contida nos diálogos. O desenrolar se dá através da observação da aura em cena: “Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo...” (PESSOA, 2003, p. 5).

Não há dinamismo objetivo na fábula apresentada em *O marinheiro*, não há fazimento ou movimentação física das personagens no espaço, o que leva alguns estudiosos a considerarem a peça como “antiteatro”. Grande parte da narrativa segue um ritual que não hesita em fugir da realidade, que mergulha em certa atmosfera obscura na qual estão presas as veladoras, e que transcende para uma *mise-en-scène* espiritual, desafiando a transposição do poema dramático de Pessoa para o teatro. Não à toa a obra é raramente encenada.

O poema dramático é marcado pela despersonalização das personagens. Em determinado momento da cena, diz uma das mulheres que velam a morta: “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (PESSOA, 2003, p. 16). Diante da morte, desperta-se um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ação. É um texto que se dá na memória e na percepção subjéctica, na descoberta de cada veladora. A dificuldade de acordar tem no texto olhos de consciência que precisam despertar, após uma longa noite de terror que precede a aurora com seus primeiros raios de luz.

Antonin Artaud afirma em *O teatro e seu duplo*: “por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia” (ARTAUD, 2006, p. 17). Se nós temos algum lado divino, obscuro, místico, temos também uma invenção humana

dessa magia, que acaba por corromper esse divino, inventado pelo terror. Como diz a Segunda veladora:

As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudessem responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse... (PESSOA, 2003, p. 6)

Pode-se sugerir também que o texto de Pessoa seja uma referência de vivências anteriores refletidas em sua escrita. Para isso, inventa-se um país “aquele”, mas que tem o mesmo mar no horizonte. Vejamos um diálogo entre as veladoras:

SEGUNDA — Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA — Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA — Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca... (PESSOA, 2003, p. 2)

A publicação do texto está temporalmente situada entre a Proclamação da República em Portugal e a Primeira Guerra Mundial, um período de instabilidade política e econômica em toda Europa, poucos anos antes da ditadura encabeçada pelo general Carmona e mais tarde governada por Salazar. Nesse sentido, afirma Caio Gagliardi:

O país em que a veladora diz ter vivido “outrora” é já, provavelmente, um Portugal anterior à profunda crise política que marca a infância de Pessoa em Lisboa. Na última década do século XIX, Portugal passa por

uma de suas maiores humilhações internacionais, o Ultimatum inglês, de 1890. A Inglaterra exige, sob pena de invadir o país, que o rei retire suas tropas da região do Xire, na África, o que acarreta, com fortes ecos culturais, uma grave crise de identidade e orgulho próprio em sua população. Analogamente, a volta de Pessoa à terra natal, após receber durante nove anos uma formação tradicionalmente inglesa, em Durban, na África do Sul, situa-se pouco antes do regicídio de 1908, isto é, do brutal assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro por um fanático republicano, e pela decorrente proclamação da República, em 1910. (GAGLIARDI, 2011, p. 110)

Como diz Caio Gagliardi, *O marinheiro* é um texto que, por mais que tentemos decifrar e pensar em suas camadas diversas, nos faz deparar com um universo hermético que foge da compreensão racionalizada. Talvez o conhecimento desses lugares, por onde o autor navegou no mundo, faça sentido para analisarmos os estímulos aos quais Pessoa estava exposto e que se somam às inquietudes internas que explodem em sua escrita. É mais um dos véus por baixo dos quais podemos tentar enxergar sob novas óticas que surgem, ao passo que adentramos no texto, assim como em sua discursividade, referências da natureza, da geografia portuguesa e subjetividades das personagens.

Teatro estático: ruptura com o drama e resposta metafísica das ações

Percebemos, na estrutura textual da peça *O marinheiro*, uma composição poética trabalhada no rigor da ourivesaria, com passagens polidamente líricas, que formam um complexo jogo de paisagens, que permeiam passado, presente, história, memória e imaginação, que seguem o fluxo de descobertas das personagens. Embora a Segunda veladora, em certo momento, seja transfigurada em narradora e divague sobre a vida do Marinheiro, a fragmentação das memórias das personagens e a ausência de ações nos remetem a uma dimensão lírica com sugestões visuais das narrativas. Podemos ver, inclusive, uma relação entre memórias fortes e acenos frágeis: “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...” (PESSOA, 2003, p. 5).

O espaço discursivo de *O marinheiro* não pertence a um plano ordenado, cartesiano. A ruptura com a narrativa clássica, segundo referências à poética aristotélica — que estabelece princípios bem definidos para os gêneros (épico, lírico e dramático) e um encadeamento sequencial para o enredo dramatúrgico, com início, meio e fim, clímax e desfecho —, fica evidente no texto. Os diálogos não constituem situações dramáticas que produzam uma relação conflitual e de causalidade entre as personagens. A estrutura dramatúrgica parece obedecer às unidades de tempo e lugar: as ações acontecem num lugar único — o espaço onde as três mulheres velam a morta — e a temporalidade das ações ocorrem numa única noite. No entanto, pode-se observar que tempo e espaço, apesar de indicações claras no texto, extrapolam aspectos objetivos, sugerindo uma perambulação das veladoras por tempos e espaços outros, que acolhem as memórias, o imaginário e os sonhos.

Esse fenômeno de ruptura com a narrativa clássica, que ocorre entre diversos dramaturgos modernos do final do século XIX e dos primeiros decênios do século XX, é identificado pelo pesquisador húngaro Péter Szondi como a “crise do drama”, em seu livro *Teoria do drama moderno*. Segundo o autor, o drama perdeu a característica de manter suas feições clássicas “puras” e desenvolveu a dialética da obra de arte entre forma e conteúdo, recusando modelos preestabelecidos e buscando novas formas relacionadas ao contexto histórico. Denota-se uma espécie de dramaturgia voltada para a concretização de textualidades híbridas. A hibridização do drama se deve à incorporação crescente e frequente de elementos épicos e líricos nas obras dramáticas. A tese apontada por Szondi, que a chamou de “crise do drama” ou “morte do drama”, refere-se ao esmagamento da noção estrutural aristotélica já mencionada como forma absoluta. A morte representada pela dissolução dos gêneros literários revela a emergência de um novo tipo de texto teatral, baseado em um discurso cada vez menos normativo e mais contraditório. A crise do drama é enfatizada pela diluição da noção de fronteiras entre os gêneros, especialmente pela narratividade na representação da ação e do tempo-espaço, com o drama se esvaindo e chegando às formas épicas, cujo exemplo evidente é a poética de Brecht, caracterizada por composição em quadros episódicos, pela quebra do ilusionismo teatral e pelo distanciamento crítico.

Estas novas concepções de drama estão relacionadas com a emergência da encenação moderna como arte autônoma não sujeita à hegemonia do texto, como analisa Jean-Jacques Roubine em seu livro *A linguagem da encenação teatral*. O nascimento do teatro moderno pauta duas correntes modernas, marcando a dicotomia entre naturalismo e simbolismo. A primeira seria caracterizada por uma “ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação” (ROUBINE, 1998, p. 25). O ilusionismo naturalista talvez “corresponda à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real: conquista científica, colonial, estética” (ROUBINE, 1998, p. 25). A segunda corrente, o simbolismo, por outro lado, busca o signo teatral capaz de fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária sobre a sensibilidade do espectador. O simbolismo é marcado pela multiplicidade de recursos e é considerado um dos principais responsáveis pela renovação da cena europeia, sustentando um debate sobre a representação do real e do irrealismo.

A determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, a recusa da camisa-de-força da representação ilusionista, da qual o naturalismo é apenas uma ponta levada às últimas consequências, afirmam-se nos principais centros do teatro europeu, com Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou. (ROUBINE, 1998, p. 20)

Com os avanços tecnológicos, o palco se tornou um terreno fértil para a materialização de realidades e irrealidades subjetivas, incapazes de serem absorvidas pelo naturalismo. O teatro simbolista tem seu auge na metade do século XIX, pouco antes das primeiras experimentações dos irmãos Lumière, mas já contava com inovações de luz e uma fuga da representação fotográfica-real — o que não era apenas uma orientação estética, mas parte da identidade do movimento. “O naturalismo define, delimita uma área. Automaticamente é criado outro lado, uma periferia, que o naturalismo se recusou a ocupar, mas que outros artistas optaram por valorizar” (ROUBINE, 1998, p. 28).

A recusa de certa representação mimética e figurativa na encenação, com o uso de painéis pintados no fundo do palco, também foi importante para um novo entendimento do texto, levando à cena não personagens propriamente

ditas, mas alegorias a representar sentimentos e ideias. Em peças simbolistas, o interesse pelo subjetivo, pelo irracional, pelas experiências culturais compartilhadas e temas característicos do misticismo enfatiza um senso agudo de mortalidade e transcendentalismo, através das palavras, sem nomear objetivamente os elementos da realidade. A ênfase no imaginário e na fantasia sugere imagens para a criação de cenário, som, luz e ambiente extremamente rebuscados. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valem da intuição e não do empirismo ou da racionalidade científica. Preferem o vago, o indefinido ou impreciso, a névoa, em oposição ao dia e à lógica. Buscam, na valorização da espiritualidade humana, questões de seu universo onírico e transcendental.

A visão objetiva da realidade não desperta interesse nos simbolistas. Dessa forma, é uma escrita que se opõe à poética parnasiana e se reaproxima da estética romântica, porém, mais do que se voltar para o coração, os simbolistas procuram o mais profundo do “eu” e tocam o inconsciente. Essa transformação do espaço em um jogo ou sonho e as sensações difusas são percebidas dentro do texto de Fernando Pessoa e, somadas à ausência de ação dramática, criam o autodeclarado “teatro estático”.

Em relação às questões apresentadas por Péter Szondi sobre a crise do drama, Hans-Thies Lehmann propõe, no *Teatro pós-dramático* (2007), que o conceito de “drama moderno” superou o próprio conceito de “moderno”. Percebe-se que, no drama moderno, o texto, embora esteja longe das características dos métodos clássicos de expressão, ainda exerce uma influência importante na composição cênica. Lehmann criou o conceito de “teatro pós-dramático” para demonstrar a subversão da estrutura dramática no teatro contemporâneo. Gradualmente, atribuem-se rituais às personagens de uma nova categoria cênica da representação. O autor alemão apresenta, como uma das características do teatro pós-dramático, a substituição da ação pela cerimônia, entendida como:

Toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos, porém, com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visualarquitetônicos; formas para-rituais como a

celebração (não raro profundamente negra) do corpo, presença; a ostentação enfática ou monumental. (LEHMANN, 2007, p. 115)

Podemos pensar o texto de Fernando Pessoa como um ato solene, um atravessamento de diferentes dimensões, uma formalidade necessária para a conclusão da vida e endereçamento da morte, um velório, uma cerimônia. A primeira rubrica do texto pessoano já nos coloca em um velório, no alto de uma torre. Um caixão carrega uma donzela de branco e três outras a velam, sem nomes, sem rostos, apenas iluminadas por tochas e por “um resto vago de luar”.

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. É noite e há como que um resto vago de luar. (PESSOA, 2003, p. 1)

Mesmo que possamos entender e tenhamos referência cultural desse rito, é uma informação do texto e temos a impressão de que se perpetua em um átimo. O velório se dá ao longo de uma noite, desde o crepúsculo até a aurora, quando os raios de luz alaranjados e avermelhados adentram por essa pequena janela e revelam o horror íntimo que as mulheres estão passando. Os pensamentos, que precedem a aflição do corpo revelado pela luz do sol e sugerem que a morte é também um despertar, nos fazem crer, ou não, que tudo não passa de um longo sonho.

Pensar no velório representado em *O marinheiro* como o sepultamento de uma parte de nós mesmos ou o recobrar memórias que são trazidas contra nossa vontade pode nos levar a andar por um limiar e causar um estranhamento. O pesar que o texto traz na leitura de uma cena, um ambiente caro a todos que compartilham dos mesmos códigos culturais desses mesmos universos sociais e simbólicos, como citado acima, subverte as possibilidades

de espelhamento das ações, pois ora somos nós que velamos um corpo, ora somos velados nesse ritual.

As veladoras atormentadas com histórias sobre o tempo, sobre o tempo do Marinheiro, sobre o espaço temporal daquela noite, ecoam o caos das lembranças e ordenam um retorno à terra firme. Assistimos a uma espécie de teatro dentro do teatro: as personagens em primeiro plano tentam criar uma cena ideal em que o ausente protagonista sonhador fosse retratado, mas elas fizeram um segundo plano de forma tão intensa que começamos a substituir o primeiro: a idealidade acaba por eliminar a materialidade.

De forma que não seja conclusivo, *O marinheiro* é um rito de passagem, tanto para o autor como para quem se envolve na trama. Além de ser nortea-do pela palavra e pela linguagem, o texto faz-se presente no lugar da ação, nesse poema dramático do teatro estático. No entanto, as três mulheres lutam pela falta de sentido das coisas e enfrentam o símbolo de todas as coisas a respeito da vida. Inertes; mas sem nenhuma ação? A resposta dependerá dos limites do conceito. Incluir perspectivas ou considerações para ações internas que se dão apenas como um gesto físico? Restringir-se de realizar ações externas ou aceitar pressupostos cheios de tensão interna nas palavras? Nessa ruptura com o drama clássico, Pessoa reitera o ponto de vista do teatro estático:

Chamo teatro estático àquele 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. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que 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, 1994, p. 78)

No texto *O marinheiro*, vemos a importância da interlocução das *personas* em cena para que se construa o sentido, ainda que não ocorram ações físicas e sim a resposta metafísica das “ações”. A palavra se faz presente e

se materializa na atmosfera fúnebre, como se não houvesse força física para qualquer movimento que não fosse substancialmente intelectual.

Apesar de um enunciado aparentemente inerte e paralisado em *O marinheiro*, quando pensamos nas situações postas em cena, a carga semântica e poética do texto sugere uma autorreflexividade no discurso e faz um movimento para dentro do texto. O “agir” nos remete à linguagem e não aos corpos em cena. A subjetividade se dá pelas “não ações” enunciadas pela palavra. As estruturas discursivas da obra transformam a linguagem verbal em ações, sem que seja necessário um gesto para interromper a memória. Diz a Segunda veladora:

Quem poderia gritar para despertarmos?

Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (PESSOA, 2003, p. 13)

Pensando na linguagem como algo que não é apenas descritivo, também podemos perceber a palavra como ação, algo que ocorre no texto de *O marinheiro*: a fala executa a ação todo o tempo. Na peça, diz a Terceira veladora:

Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes. (PESSOA, 2003, p. 12)

Para além das diretrizes simbolistas, em especial a influência do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, a discursividade pensada cria uma nova perspectiva no campo filosófico da semântica, substituindo a noção de representação por significado. Como dizem Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, editores do livro *Teatro estático*:

É preciso ter em conta que Pessoa não foi um simples seguidor de novos movimentos, mas procurou sempre recriar o seu próprio universo. Neste sentido, o teatro estático não é um mero devedor das diretrizes simbolistas [...] A criação do poeta não é feita de mera imitação de

modelos prévios: ela estabelece-se na conjugação de várias vertentes, que incluem o interesse por diferentes áreas do conhecimento, para além da literatura, como a ciência, a teologia, a filosofia e o esoterismo. (FREITAS; FERRARI apud PESSOA, 2017, p. 12)

Mais do que vertentes e movimentos específicos, o teatro estático de Fernando Pessoa continua desafiando nosso ímpeto de categorizar. Pode, inclusive, se aproximar de determinadas correntes da cena contemporânea e de aspectos apontados por Lehmann. Apesar da grande difusão do teatro de imagens que prescindem do texto, como o do encenador americano Robert Wilson, certos autores que se contrapõem à casualidade trivial da experiência cotidiana mostram o homem entregue a seu destino, seguindo algo que permanece constantemente obscuro. No *Teatro pós-dramático*, observamos que as questões do texto pessoano também são abordadas por autores que o sucederam, como o polonês Tadeusz Kantor e o alemão Heiner Müller, que Lehmann coloca como “manifestação teatral do ‘destino’ e dos espíritos”, assim como a valorização do discurso poético (LEHMANN, 2007, p. 96).

As personagens: vozes e autorreflexividade

Percebo quatro personagens na peça *O marinheiro*: as três veladoras e a personagem do título, mas somente as veladoras estão em cena e são impessoalizadas, sendo nomeadas como Primeira, Segunda e Terceira. Quando pensamos na desindividualização das personagens da peça, não vemos uma ruptura tamanha que as afaste do ideal antropomórfico, mas vemos recuos antropocêntricos: ora a natureza humana está ali exposta, ora se fala de algo divino, irreal, obscuro. Podemos pensar nas veladoras como “impersonagens”, como aponta Jean-Pierre Sarrazac em seu livro *Poética do drama moderno* (2017): a separação da existência e da vontade de agir, a perda da identidade e a eliminação das características pessoais.

A Primeira é a responsável por falar do passado, por pensar na beleza do que já passou. É rebatida repetidas vezes pela Segunda, que não enxerga nada de belo em falar do passado: “Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...” (PESSOA, 2003, p. 5).

A Segunda é a narradora de um sonho, que é contado na maior parte do texto e traz à tona todas as angústias das três veladoras. A partir da descrição construímos formalmente, pela primeira vez, a imagem do Marinheiro, como e onde ele vivia, o motivo de se encontrar longe, suas angústias e temporalidades.

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (PESSOA, 2003, p. 9)

Destaco a importância do relato da Segunda, pois é a partir desse momento que se justifica inclusive o título da peça. As mulheres em cena passam a olhar para esse sonho e a vislumbrar os montes, os riachos e o mar de suas memórias. Até então, elas permaneciam de certa forma presas ao quarto sem relógio, no tempo inerte do velório.

A Terceira parece um pouco mais confusa: “Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...” (PESSOA, 2003, p. 6). Ao passo que a Primeira é segura de seu passado, a Terceira é perdida e insegura. Ela tem medo e se volta para as outras veladoras, suas irmãs, numa tentativa de buscar alguma segurança.

Não existe uma totalidade identitária entre elas. Podemos ver alguns traços que as definem e singularizam, porém, ao longo do texto, essas três mulheres vão desbotando suas personalidades e embaralhando, se fundindo, cada vez mais horrorizadas, pois há uma unicidade em suas angústias. Diz a Segunda, em determinado momento: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...” (PESSOA, 2003, p. 15).

Podemos perceber que há algum tipo de independência de caráter entre as três, mas elas passam a sentir as mesmas coisas e a ter os mesmos questionamentos a partir daí.

As três dialogam, porém, tem-se a impressão maior de monólogos solitários que, a dada altura, assumem certa unidade, sendo impossível não pensar nelas como entidades refratadas de uma figura única, o que não surpreende a ninguém que conheça, minimamente, a multifacetada personagem-de-si que foi Fernando Pessoa.

As três irmãs sentadas em suas cadeiras, na sala de uma torre, em um castelo, velam o corpo de uma morta em seu caixão. Velas acesas, uma única janela ao fundo, de onde se vê uma colina e, mais ao longe, um azul que pode ser o mar. Há um resto de luz que ilumina o velório. Esse é o ambiente que propõe Fernando Pessoa e que não servirá de apoio a nenhuma ação; no máximo, será um ressonador dos sonhos e angústias das três veladoras. O silêncio é sempre presente, aumentando a inquietação por parte delas. É preciso quebrar o silêncio.

Essas donzelas são criaturas da noite, são tecedoras da vida do Marinheiro — que embora dê o título à obra, não se faz presente fisicamente. Temos apenas suas lembranças, seus sonhos e desejos, externalizados pela Segunda veladora. O Marinheiro é apenas uma memória, parte de um sonho. Uma figura narrada durante o espaço dessa noite do velório. Podemos associá-las às Moiras da mitologia grega (Parcas, na mitologia romana), as três irmãs que determinam o destino de Deuses e homens. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e contar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Durante o trabalho, as Moiras fazem uso da “roda da fortuna”, que é o tear utilizado para tecer os fios. As voltas da roda posicionam o fio do indivíduo em sua parte mais privilegiada (o topo) ou em sua parte menos desejável (o fundo), explicando-se assim os períodos de boa ou má sorte de todos. Além disso, elas cortavam o fio da vida e eram responsáveis pela continuação do caminho até a morte. No período de uma noite, representada no texto de *O marinheiro*, vemos toda a tragicidade na rememoração da vida até o horror íntimo e a hora em que tudo acaba.

A introdução do sonho do marinheiro na peça remonta à origem da tragédia, que se baseia em antigas lendas que atravessavam os séculos, perpetuando-se pela tradição oral. O sonho do marinheiro carrega consigo uma espécie de aura mítica em torno da criação, cujo cerne reside na transposição do plano da imaginação para o da realidade. (GAGLIARDI, 2011, p. 108)

Penso nessas três veladoras como espelhos fragmentados em que se tenta descobrir alguma unidade, algum traço de identidade do corpo velado. Ao longo da peça, são elas que indagam: “Não nos íeis dizer quem éreis?” (Primeira) (PESSOA, 2003, p. 8); “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou” (Terceira) (PESSOA, 2003, p. 8); “Quem sabe por que é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?” (Primeira) (PESSOA, 2003, p. 8); “Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?” (Segunda) (PESSOA, 2003, p. 13). E quando me refiro ao espelho, penso na possibilidade de enxergar quem somos, ou quem é essa pessoa que é questionada o tempo todo, uma imagem virtualmente irreal.

Além das veladoras e da personagem Marinheiro, que é narrada, há uma insinuação de outra personagem que não sabemos de quem se trata: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (PESSOA, 2003, p. 16). Diz o pesquisador Antônio Jardim:

Quem haveria de ser? Quem ousaria responder? Quem poderia responder. Se perguntamos quem, dirigimos mal a questão. Não é um quem, é um que, que se põe como res-posta. Essa coisa que se põe é a música. Não a música, musicalmente utilizada neste espetáculo, não, não é a essa que se está referindo. Trata-se da música instaurada previamente pelo próprio poeta. A música da palavra. [...] A música é aqui a contraparte necessária ao drama, à trama; a música desfaz a trama, e ao desfazê-la constitui o drama fundamental de ser e existir na densidade poética de superação da morte, da vida? Nesta obra, precisamos nos retirar da posição de entendimento e precisamos ser ouvintes, precisamos ouvir este texto como ouvimos música. Aqui não somos sujeitos, ao contrário, estamos sujeitos. Aqui, estamos integralmente sujeitos à cena, às personagens, à iluminação, ao cenário, à direção, às atrizes, à música, mas em especial ao texto protagonista-poético. Desse modo, o poético se presentifica. O poético é presença tempo-espacial inequívoca, enquanto se faz uma música da realização. Não uma música que sublinha uma ação.

Não! Mas a música composta e aqui posta pelo próprio de um tal Fernando Pessoa. Assim, musicalmente, ele propõe a tramática e a dramática neste argonauta¹ inaugural aqui denominado *O marinheiro*.²

Já Caio Gagliardi, no texto “A reflexividade discursiva no texto *O marinheiro* de Fernando Pessoa,” tema que será abordado mais à frente, constrói uma relação entre a quinta pessoa e o autor:

Claro está, portanto, que *O marinheiro* apresenta, ainda que de modo velado, uma forte reflexividade discursiva, que se manifesta tanto no nível do enunciado (nos momentos em que as personagens se questionam) como no nível da enunciação (nos momentos em que essas vozes se confundem com uma instância elocutória exterior à estrutura da peça, isto é, a voz autoral). Ler (mas sobretudo reler) *O marinheiro* consiste, assim, na engenhosa tarefa de se descobrir véus por trás de véus, caixas dentro de caixas (a exemplo das *matrioskas*, as bonecas russas feitas de madeira oca, que englobam umas às outras), teatros espelhando teatros. Lê-lo é já, portanto, cair num abismo (*mise en abyme*) existencial, do qual transborda a consciência absolutamente ativa e lúdica de seu autor. Em *O marinheiro*, o teatro assume o estatuto de metáfora mais ampla do jogo ilusório a que se destina o conhecimento de categorias outrora transparentes, tornadas instáveis na modernidade: o *autor* e a *personagem*, a *identidade* e a *alteridade*, a *ficção* e a *realidade*. Aqui, esses pares aparecem não apenas indistintos, como trocados. (GAGLIARDI, 2011, p. 116–117)

A palavra, especialmente no teatro estático, é fundamental. O texto, apesar de conter a narrativa do Marinheiro, apresenta todas as menções ao passado de forma lírica e subjetiva. É como se fosse possível pensar em cada sonho, cada memória como parte do presente e, a partir daí, apresenta-se esse complexo jogo de passado e presente, memória e imaginação. O próprio ritmo dado pela fragmentação e colagem dos momentos e das palavras traz a dimensão poética do drama estático, não a ação física. Como bem pontuado pelo professor e músico Antônio Jardim, a palavra vira música e preenche o espaço — tanto a palavra quanto o silêncio, que também é texto. Expandindo

1 Os Argonautas são cada um dos lendários heróis gregos que viajaram na mitológica nau Argo, em busca do velocino de ouro.

2 Texto apresentado ao elenco e direção durante o debate após uma sessão do espetáculo, apresentado no Teatro Glauce Rocha, no dia 19 de abril de 2017. Antônio Jardim também é o compositor da trilha sonora do espetáculo.

a ideia da palavra como personagem, pensando na mão do poeta como detentora da palavra, e analisando as possibilidades de construção das diferentes identidades pessoais a partir das demais personagens de *O marinheiro*, podemos enxergar uma consciência no desdobramento poético da obra que insere o autor no texto, com traços de todas as personagens e espelhamento de suas facetas. Vejamos a análise de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari:

Fernando Pessoa, o qual, pela via da sublimação, teria se transformado no amante de si mesmo, na medida em que amado por Deus. Para ele, trata-se de amar para além de qualquer máscara com que se reveste o objeto perdido de desejo, para além de qualquer simulacro desse objeto, e por isso extrai do sem sentido a própria força do fazer poético, sua zona de silêncio produtora do efeito estético, em si sublima. (FREITAS; FERRARI apud PESSOA, 2017. p. 13)

Assim como as múltiplas *personas* de Pessoa, *O marinheiro* é um texto que precisa ser devorado e decifrado inúmeras vezes; assim como o autor, adepto do ocultismo, o drama estático tem uma carga de natureza imprecisa e irreal, que pede para ser desvendada. A teatralidade dissoluta e a falta de contextualização histórica são elementos que devem ser considerados em um texto que se passa em uma única noite, mas que dilui a ação que faz o drama andar, propondo a todo tempo um jogo de definições e indefinições, entre sujeito autoral e personagem, entre real e irreal.

Embora tenha sido produzido em prosa, *O marinheiro* é permeado de um lirismo sugestivo, cinzelado por pausas e reticências. Associado a ele, a sensação de irrealidade acompanha sua leitura, como se uma leve bruma encobrisse a cena única, toldando-a com uma atmosfera de sonho, própria da sondagem psicológica presente nos diálogos. Essa atmosfera carrega também algo de sinistro. Isso porque a condução do drama é análoga à de um suspense metafísico: em mais de um momento das falas das personagens, algo parece estar para ser revelado, e a previsão dessa descoberta causa-lhes espanto e temor. (GAGLIARDI, 2011, p. 101)

A partir de *O marinheiro*, Pessoa expande os fragmentos de suas *personas* para sua nova literatura. O texto foi publicado em 1915, época na qual já existiam seus principais heterônimos. Há teóricos que sugerem que cada

uma das veladoras é o prenúncio de cada um deles: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Em seu livro *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création* (2004), Teresa Rita Lopes evidencia especialmente em Caeiro o aspecto de fuga, um espírito solar, em contraponto ao próprio Fernando Pessoa e a Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Teremos afirmado que Caeiro é o único a procurar uma escapatória no seio da Mãe-Terra, da qual ele é um pouco o profeta. Apesar da sua vontade de o seguir, as outras personagens e o seu próprio criador seriam antes atraídos/ virados para uma Mãe-Noite-Terra. (LOPES, 2004, p. 436)

Também é relevante a dissertação de mestrado de Thiago Sogayar Bechara, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando Pessoa, a partir do drama estático O marinheiro*, em que o autor triangula e condiciona uma intensa relação entre as personagens da peça e seus futuros heterônimos.

Desse momento em diante, ele teria levado às últimas consequências a criação de uma realidade própria, que comportasse conscientemente todos os seus processos mentais e diferentes personalidades. A literatura irá adquirir tal importância nesse processo que Pessoa assumirá que não sente, senão literariamente, que é poeta em período integral, seja qual for o poeta em questão, e que, portanto, o eu indivisível não está em lugar algum: ele é muitos e nenhum ao mesmo tempo.

Dos heterônimos citados até aqui, podemos destacar que dois deles passaram por grandes navegações: Ricardo Reis cruzou o Atlântico, vindo de Portugal para o Brasil, e Álvaro de Campos realizou uma viagem ao Oriente, registrada em seu poema “Opiário”. Mais tarde, teve sua fase de maior importância, a “Ode marítima”. Outro ponto a ser ressaltado é a profunda ligação de Caeiro com os elementos da natureza, tendo nela sua crença e sua convicção. Na peça *O marinheiro*, tanto o mar quanto outros elementos da natureza são determinantes na constituição das *personas* das três veladoras.

Desde o começo da peça, quando é indicado que as personagens estão numa torre de onde se pode ver o mar, até o naufrágio do Marinheiro, narrado no sonho, e as inúmeras vezes em que as veladoras citam que são rodeadas pelo mar, observo uma relação paradoxal com a possibilidade de fuga e o

confinamento causado pelo oceano, algo que percebemos na história dos portugueses, na relação com o Atlântico. Se, por um lado, as veladoras estão presas e vislumbram uma liberdade através do mar e dos sonhos que esse mar pode buscar, no próprio sonho-relato da Segunda vemos o mar como guardião do Marinheiro náufrago, na ilha de onde não se consegue sair por sua própria natureza, rodeada de mar por todos os lados.

A autorreflexividade em *O marinheiro* aponta para questões próprias do autor e seus desdobramentos, a partir de imagens fragmentadas que buscam uma unicidade no texto. Por outro lado, podemos sugerir uma reflexividade que é mais do que um recurso estético ou uma forma de narrativa: a literatura aqui se debruça sobre a própria literatura, assume seu espaço ficcional e se relaciona com outras obras do autor, anunciando, de forma emblemática, a produção futura, em que surgem os heterônimos.

O espaço de um som preenchendo o som com silêncio

A palavra/autor é capaz de provocar os maiores abismos em cena. Gosto de pensar que o silêncio também fala, pois existe um sentido discursivo importante dentro da obra em todas as pausas, reticências, em toda a falta de ação e som. Quando falamos de silêncio, neste trabalho, não tratamos de palavras silenciadas e sim do que a ausência de som guarda e preenche. Falamos do silêncio como uma operação simbólica que ordena o universo do imaginário, no campo do sentido, para nós, seres da linguagem.

Como expõe Sarrazac, no livro *O futuro do drama*: “No drama moderno, a palavra é um signo fracturado: a personagem fala, mas o pensamento, transferido para o espaço da linguagem, encontra-se algures noutra sítio.” (2002, p. 61). No diálogo tradicional, a fala carregava um sentido nocional e exercia o controle de um pensamento. O declínio dessa dialética deixa de pressupor o homem/ator — a personagem de teatro — como sujeito agente da linguagem e também foge da ótica de que cada uma de suas palavras — cada repetição de uma delas — assim como sua propriedade sobre elas é inviolável, bem como a exteriorização de seu pensamento.

A partir desse ângulo, vejo no poema dramático de Fernando Pessoa que, ao nos depararmos com uma narrativa, qualquer obediência do homem

à linguagem deve ser repensada. Perspectivas de identidades vacilantes, com traços incertos na linguagem em relação às criaturas com as quais nos deparamos no texto, devem ser analisadas como uma metáfora não literal da subjetividade humana e, por que não, da carga divina dentro de nós.

Ainda que não seja possível ver o silêncio — há somente pistas, só podemos vislumbrar seus traços — podemos percebê-lo ocupando o espaço, são fissuras no discurso das personagens: “Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis” (PESSOA, 2003, p. 16). São pequenas rupturas temporais que dão voz ao que não é verbalizado. Falar de silêncio quando falamos de um poeta vai além das pausas, da musicalidade. Falamos também da angústia causada por ele, que é determinante no enredo e no tom da trama: “os diálogos não são senão intervalos que preparam o leitor para as pausas e os longos silêncios, e em que a encenação tem forte apelo simbólico” (GAGLIARDI, 2011, p. 98).

A peça é dotada de nobres silêncios: o silêncio do corpo, da fala e da mente. Eles vêm de dentro. Mais que silêncio físico, constitui-se um eximir-se de pensamentos. A nobreza do silêncio não é uma oposição à palavra: eles criam corpo juntos, se espessam. O silêncio é um dogma no texto, o silêncio dos gestos, dos acenos, dos diálogos. O silêncio não é só densificador do texto, ele também é incômodo, pois não estamos habituados a abdicar de uma das premissas mais básicas de nossa comunicação.

Um discurso bem pontuado, com pausas bem calculadas, uma fala em tom moderado, tudo isso é considerado por muitos como virtuosidade e autodomínio. Na peça de Fernando Pessoa, aponto as seguintes rubricas: “(numa voz muito lenta e apagada)! (PESSOA, 2003, p. 17), “(Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.)” (PESSOA, 2003, p. 14), “(uma pausa)” (PESSOA, 2003, p. 4), “(olhando para o caixão, em voz mais baixa)” (PESSOA, 2003, p. 13), “(numa voz muito baixa)” (PESSOA, 2003, p. 12), “(mais baixo, numa voz muito lenta)” (PESSOA, 2003, p. 11), “(De repente, olhando para o caixão, e estremecendo)” (PESSOA, 2003, p. 10), “(Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa)” (PESSOA, 2003, p. 6). Além das indicações de voz baixa, apagada, pausa, em uma das falas uma das veladoras pede que guardem silêncio. O silêncio é, desse modo, uma forma de expressão outra. Ele se revela um elemento essencial: o silêncio é de fato enunciado no texto.

Pitágoras exigia de seus discípulos anos de silêncio ao se iniciarem na vida religiosa. A Igreja é um lugar de silêncio para que os fiéis ouçam a palavra de Deus ou a voz interior. Para muitos, a revelação divina só é possível através do silêncio. O silêncio tem, assim, um valor transcendental. Fazendo essa relação, enxergamos no silêncio uma possibilidade de revelação espiritual, algo que é capaz de nos conectar ao sobrenatural, questões caras ao teatro simbolista, que teve forte influência no teatro e na obra de Fernando Pessoa. As seguintes passagens do texto trazem essa dimensão mística ao silêncio: “O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa...” (PESSOA, 2003, p. 6); “... pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida...” (PESSOA, 2003, p. 16).

A virtuosidade do silêncio também se dá na escolha das palavras, que automaticamente silenciam as palavras não faladas; é uma não linguagem que se configura como linguagem em *O marinheiro* e extrapola o limite das palavras lançadas. O silêncio chega a gritar. Muitas vezes buscamos palavras que não são pronunciadas, seja porque não queremos ouvi-las ou não ousamos dizê-las, seja porque elas não são compreensíveis para o outro e são, assim, voluntariamente retidas. No texto: “Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis...”, diz a Primeira veladora (PESSOA, 2003, p. 9).

Como as palavras, o silêncio tem peso e às vezes até contém coisas que precisam ser descobertas. Portanto, o silêncio não tem apenas o sentido dado pela pessoa a que se destina ou pela pessoa que o percebe. A força da palavra não falada, na obra de Pessoa, a torna especial — ela chega a criar corpo e volume no espaço.

Sendo assim, dizemos em silêncio. O silêncio não é um vazio da linguagem, ele é um instrumento, um estado. Nossas falas são permeadas por silêncios. Conhecer os processos de significação que eles põem em jogo e apreciá-los é o nosso grande desafio neste texto.

A face da morte como inconclusão

Estamos adiante da morte no texto de Pessoa. Há um caixão descrito, mas não há propriamente um morto; para ser mais claro, o que há, talvez, seja

a insinuação de um caixão. “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p. 312). A morte se apresenta como um lugar limite, onde se libera uma potência, e vislumbrar a morte, a efemeridade, nos permite viver todos os momentos de não morte até encontrarmos o lugar da morte. “Falai-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar...” (PESSOA, 2003, p. 7).

A morte é ausência: tanto a ausência física de quem já passou por ela quanto a ausência dessa experiência de quem está vivo — são potencialidades essencialmente divergentes. A ideia da morte não nos ajuda a pensar na experiência da morte, porque a morte é uma palavra e como palavra não há referência. Tanto que, no decorrer da peça, há poucas menções à morta ou à própria morte; não se questiona como a morta morreu, como aquele caixão chegou ali. A morte é uma linguagem que confere densidade ao homem, que faz com que o mundo do Marinheiro possa existir, e não um ato simples. De certa forma, as veladoras estão presas sabendo que encaram a morte em vários sentidos, ali dentro do cenário. Os véus as protegem e as fazem confrontar essa morte.

A narrativa tem o poder de suspender o tempo. Assim Foucault diz no primeiro parágrafo de *A linguagem ao infinito*: “o discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio” (FOUCAULT, 1963, p.47). Tanto Foucault quanto Blanchot, a quem Foucault cita no começo do texto, aproximam a linguagem da morte, mas o que chama atenção é pensar a continuidade infinita da própria linguagem. “Escrever para não morrer, com o dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala.” (FOUCAULT, 1963, p.47) O poder de deter a flecha é também o poder de superar os limites da morte, através da sua interminável repetição, assim como cada vez que o texto é revisto, novamente repetir-se-á o final.

TERCEIRA (numa voz muito lenta e apagada) – Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já. Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA – Por que é que me perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito... (PESSOA, 2003, p.17)

Palavra — Silêncio — Presença — Ausência são chaves para retificar Foucault e Blanchot. A tradução da musicalidade do texto é também uma experiência sobre as vozes no teatro. A palavra tem dimensão e preenche o espaço, traz sonoridades, quase música que é imagem. Mas é importante ressaltar que, em teatro, a sonoridade só ganha corpo pela enunciação das palavras e o silêncio assume lugar de personagem. A valorização da palavra é parte da inclinação de Fernando Pessoa ao teatro simbolista e às questões enigmáticas dessa linguagem.

Podemos discordar sobre o fato de Fernando Pessoa ser considerado o maior autor português, mas certamente é o mais intrigante. Nenhum outro escritor ousou esfacelar-se em tantos outros, por isso sua obra é múltipla e é também única. Além de poeta, ele também era astrólogo, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. Morreu aos 47 anos, mas viveu o suficiente para marcar a literatura — viveu duas, três, muitas vidas em uma só. Como ele mesmo disse: “Viva duas vidas separadas, sem que de qualquer d’elas se transborde para a outra — uma, a própria, fechada o mais possível; outra, a social, ampla e sem receio. Mas que a primeira não tente invadir a segunda! Quem é dois tem que ser dois.” (PESSOA, 1993, p. 41.)

O recorte dentro da obra de Pessoa, a que esse trabalho contempla, é muito pequeno para falarmos algo sobre o escritor, mas é um começo. A coletânea de todas as suas *personas* é enorme, tratamos de apenas uma das peças de seu quebra-cabeça. Essa é sua única peça de teatro finalizada. No fim de sua vida, retomou seus textos dramáticos, mas morreu antes de atacá-los, todos eles não chegam a encher duas mãos, se contarmos nos dedos. Se esse artigo possui alguma relevância, creio que esteja relacionada a uma forma a mais de desvendar essa obra, tanto na análise literária quanto em sua apropriação contemporânea para diferentes mídias.

Há uma passagem de Foucault que diz: “Há um dilema: ou todos estes livros já estão na Palavra, e é preciso queimá-los; ou eles lhe são contrários,

e é preciso queimá-los também” (FOUCAULT, 1963, p. 58-59). O processo de escrita desse artigo, talvez tenha sido queimar as palavras, talvez seja uma forma de queimar as palavras que já tenham tomado corpo e forma, para que houvesse espaço para novas palavras.

Referências bibliográficas

- APPIA, A. **Darsteller, Raum, Licht, Malerei**. In: LAZAROWICZ; BALME. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. 1. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BECHARA, T. S. **Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando Pessoa, a partir do drama estático O marinheiro**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FREITAS, N. **O marinheiro: sonhar é preciso**. In: IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016, Uberlândia. Memória ABRACE XVI. **Anais...** Uberlândia: 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3k15cGx>>. Acesso em: 30 set. 2022.
- FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. **Tel quel**, n. 15, 1963. Disponível em: <<https://bit.ly/3XoHzGv>>. Acesso em: 30 set. 2022.
- GAGLIARDI, C. (org.) **Teatro do êxtase**. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. A reflexividade discursiva em *O marinheiro*, de Fernando Pessoa. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 97–118, 2011.
- LEHMANN, H.-T. **O teatro pós dramático**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LOPES, T. R. **Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création**. Paris: Différence (La), 2004.
- PESSOA, F. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Organização de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.
- _____. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **Pessoa inédito**. Coordenação de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- _____. **Páginas sobre literatura e estética**. Organização de António Quadros. 2. ed. Mira; Sintra; Mem Martins: Europa América, 1994.
- _____. **O marinheiro**. Pará de Minas: Virtualbooks, 2003.
- _____. **Teatro estático**. Organização de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari. 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, J.-P. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras. 2002.
- _____. **Poética do drama moderno**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1988.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 30/09/2022

Aprovado em 15/10/2022

Publicado em 12/04/2023