

# Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do teatro estático ao drama em gente

Erika Brantschen Berclaz\*

## Palavras-chave

Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, modernismo português, simbolismo franco-belga, teoria teatral, heterónimos, teatro estático.

## Resumo

Na década de 1910, Fernando Pessoa desenvolve dois grandes projetos literários: o teatro estático e o heteronimismo. A fase crucial da teorização e prática literárias do autor é marcada pela descoberta da obra de Maurice Maeterlinck, fortemente ancorada na noção de *théâtre statique*. O contato com o teatro simbolista franco-belga influenciaria, de forma decisiva, não somente a prática do escritor português, mas também a sua concepção do heteronimismo, percebido como um *drama em gente*: uma variante extradiegética do teatro estático.

## Keywords

Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, Portuguese Modernism, Franco-Belgian Symbolism, theater theory, heteronyms, static theater.

## Abstract

In the 1910s, Fernando Pessoa develops two major literary projects: the static theater and Heteronymism. The crucial phase in the author's literary theorization and practice is marked by the discovery of Maurice Maeterlinck's work, strongly anchored in the notion of *static theater*. The contact with Franco-Belgian symbolist theater would decisively influence not only Pessoa's practice, but also his idea of Heteronymism, perceived as a *drama in people*: an extradiegetic variety of the static theater.

## Mots-clés

Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, Modernisme portugais, Symbolisme franco-belge, théorie théâtrale, hétéronymes, théâtre statique.

## Synthèse

Dans les années 1910, Fernando Pessoa développe deux grands projets littéraires : le théâtre statique et l'hétéronymisme. La phase cruciale de la théorisation et pratique littéraires de l'auteur est marquée par la découverte de l'œuvre de Maurice Maeterlinck, fortement ancrée dans la notion de *théâtre statique*. Le contact avec le théâtre symboliste franco-belge influencerait, de manière décisive, non seulement la pratique de l'écrivain portugais, mais aussi sa conception de l'hétéronymisme, perçue comme un *drame en personnes* : une variante extradiegétique du théâtre statique.

---

\* Université de Berne, Institut de Langue et Littérature françaises.

## Pessoa, um leitor atento de Maeterlinck

Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dos principais responsáveis por uma importante modificação no panorama literário parisiense no fim do século XIX e início do século XX (GORCEIX, 2008: 71-72). A produção literária do escritor belga inclui:

- obras teatrais: *La Princesse Maleine* (1889), *La petite trilogie de la mort* (*L’Intruse / Les Aveugles / Les Sept Princesses*, 1890-1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Trois petits drames pour marionnettes* (*Alladine et Palomides / Intérieur / La Mort de Tintagiles*, 1894);
- obras poéticas: *Serres chaudes* (1889), *Douze Chansons* (1896);
- ensaios: *Le Trésor des Humbles* (1896), *La Sagesse et la Destinée* (1898), *Le Temple enseveli* (1902), *Les Sentiers dans la Montagne* (1919);
- traduções: *L’Ornement des Nocces spirituelles* (1891) do místico belga Jan Van Ruysbroeck, *Les Disciples à Saïs et Les Fragments* (1895) do romântico alemão Novalis e *Macbeth* (1910) de William Shakespeare.

Especialmente graças à atividade de tradutor, Maeterlinck teve um profundo contato com diferentes fontes que serviram de inspiração para a sua teoria e prática literárias: a mística belga medieval e o teatro elisabetano (GORCEIX, 1999: 69). O escritor foi também um importante intermediário entre o romantismo alemão e a modernidade literária (GORCEIX, 2005: 71-72). O sonho de uma *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) do romântico Richard Wagner (1813-1883), que influenciou o projeto da modernidade, é caracterizado pela busca de uma expressão cénica capaz de abranger também as outras artes, especialmente a música, a dança e a poesia (VAZSONYI, 2016: 45-47). E é exatamente a partir do *Gesamtkunstwerk* wagneriano que Pessoa define o projeto cultural do Interseccionismo:

[...] Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram *fundir*. Wagner queria música + pintura + poesia. Nós queremos música x pintura x poesia. [...]

(PESSOA, 2009: 109 [fragmento 71] [75-66<sup>a</sup>] [Fig. 1])

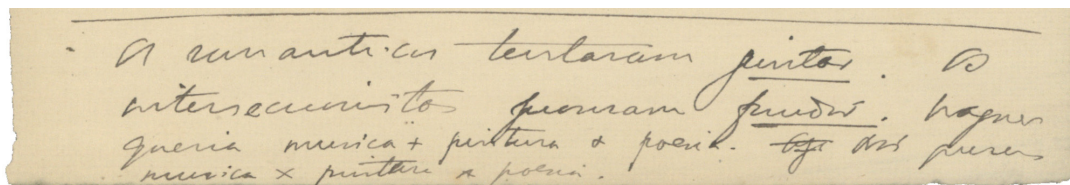


Fig. 1. “Os românticos tentaram” (BNP/E3, 75-66<sup>a</sup>)

Para Pessoa, assim como para Maeterlinck, o lugar privilegiado da  *fusão*  moderna das artes seria o palco teatral. A reflexão do escritor belga constitui um dos grandes modelos para a teorização teatral pessoana, sobretudo no que concerne à noção de  *teatro estático*  (LOPES, 2004: 183-184). Na  *Biblioteca Particular*  de Fernando Pessoa encontram-se os três volumes do teatro de Maeterlinck, uma edição avulsa da peça  *Monna Vanna*  e a tradução dos textos de Novalis (PIZARRO, FERRARI e CARDIELLO, 2010: 279-280 e 295). Duas peças do primeiro volume do  *teatro estático*  maeterlinckiano,  *Les Aveugles*  e  *L'Intruse* , foram intensamente anotadas pelo escritor português (MAETERLINCK, 1911: 199-300 [CFP 8-333])<sup>1</sup>. A influência direta da leitura de Maeterlinck na criação de  *O Marinheiro*  (1914) é conhecida (FISCHER, 2012). A recente publicação do  *Teatro estático*  pessoano (PESSOA, 2017) possibilita a comparação entre duas visões de uma nova  *arte total* : (i) influenciada pelas artes plásticas; (ii) intimamente associada à poesia lírica; (iii) empenhada no processo de revelação dos mistérios da alma humana; (iv) centrada não na ação dramática, mas na interação entre as personagens.

### I. O teatro e as artes plásticas: a *vida imóvel* e a *cenografia poética*

No ensaio  *Le Tragique quotidien* , publicado na coletânea  *Le Trésor des Humbles*  (1896), Maeterlinck define o  *teatro estático*  a partir da noção de  *imobilidade* , já presente em certas tragédias gregas:

On me dira peut-être qu'une vie immobile ne serait guère visible [...]. Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies d'Eschyle sont des tragédies immobiles.

(MAETERLINCK, 2012: 105)

[Dirão talvez que uma vida imóvel não seria quase visível. Não sei se é verdade que um teatro estático seja impossível. Parece-me mesmo que ele existe. A maioria das tragédias de Ésquilo são tragédias imóveis.]<sup>2</sup>

Para Pessoa, a obra de Ésquilo seria um exemplo da  *fusão*  dos géneros dentro da escala lírico-dramática:

[...] Os generos não se separam com tanta facilidade intima, e se analysarmos bem aquillo de que se compõem, verificaremos que da poesia lyrica à dramatica ha uma gradação continua. Com effeito, e indo às mesmas origens da poesia dramatica – Eschylo, por exemplo –, será mais certo dizer que encontramos poesia lyrica posta na bocca de diversos personagens.

(PESSOA, 2016: 373 [anexo 25, 16-61<sup>r</sup> e 62<sup>r</sup>])

<sup>1</sup> A sigla CFP refere-se à cota dos volumes na  *Biblioteca Particular*  de Fernando Pessoa, que se pode consultar em: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/index.htm>>.

<sup>2</sup> As traduções são da responsabilidade do/a autor/a, salvo indicação contrária.

Como Pizarro e Ferrari indicam (cf. PESSOA, 2016: 373 [nota]), esta apreciação do lirismo das tragédias de Ésquilo coincide com o comentário feito pelo tradutor de *The Lyrical Dramas of Æschylus*, disponível na *Biblioteca Particular* pessoana.

A representação cénica da *imobilidade no teatro estático* foi fortemente influenciada pelas artes plásticas: ao dinamismo da ação teatral tradicional, Maeterlinck opõe a *vida imóvel* de personagens que são mostradas no ponto culminante da tensão dramática, que precede a sua resolução (LEHMANN 2013: 520-521). As personagens maeterlinckianas parecem, muitas vezes, ter saído diretamente de um quadro: um exemplo desta relação entre a pintura e o teatro é *A Parábola dos Cegos* (1568), o famoso quadro de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569), que influenciou diretamente a construção da peça *Les Aveugles* de Maeterlinck (GORCEIX, 1997: 47).

O subtítulo de *Les Aveugles* é “drame statique en un tableau”: a denominação “tableau” (“quadro”), proveniente do vocabulário descritivo pictural, substitui o substantivo “acte” (“ato”). Aplicada à cena, a noção de *quadro* passa a indicar, na estética de Maeterlinck, a unidade mínima da peça teatral. A mesma nomenclatura é adotada por Fernando Pessoa em *O Marinheiro* (1914): “drama estático em um quadro” (PESSOA, 2017: 29). A representação da imobilidade pictórica das personagens, uma herança do teatro estático de Maeterlinck, inscreve-se também na complexa organização arquitetural da cena em *O Marinheiro* (BARBOSA LÓPEZ, 2015: 93-95).

A importância da representação cénica – pictórica e, ao mesmo tempo, arquitetónica – da *vida imóvel* na dramaturgia maeterlinckiana transparece em peças como *L’Intruse*: “Silence. Ils sont assis, immobiles, autour de la table”. [Silêncio. Eles estão sentados, imóveis, ao redor da mesa] (MAETERLINCK, 1911: 242). O texto didascálico resume a tensão dramática da peça: uma família, silenciosamente reunida ao redor da mesa da sala, encontra-se imóvel, à espera de um anúncio terrível – o falecimento de um dos seus membros. A morte, a *intrusa* à qual alude o título, e que corresponde também à chamada “troisième personnage” ou “personnage sublime” do prefácio do primeiro volume (MAETERLINCK, 1911: XVI), tornar-se-á, progressivamente, a protagonista invisível da peça. O medo invade o espaço cénico e afeta, uma a uma, as personagens do drama.

No *teatro estático* pessoano, a representação da *vida imóvel* produz e mantém o suspense de uma peça como *A Casa dos Mortos* (ca. 1917):

[...] The scene is all a representation of spirit-manifestations in a haunted house, the atmosphere of terror, which begins, say, with the dog, radiating upwards till it touches the scientist and the gardener last (?) and all bound together by one terror till the dawn is waited for in a silence broken by terrible footsteps resounding from other rooms, always from other rooms.)

(PESSOA, 2017: 191[11<sup>2</sup> CAS-1<sup>1</sup>] [Fig. 2])

[...] A cena é toda uma representação das manifestações dos espíritos numa casa assombrada, a atmosfera de terror, que começa, digamos, com o cão, e que se expande até atingir por fim o cientista e o jardineiro e todos estão juntos pelo terror até à madrugada, que é esperada num silêncio interrompido por terríveis passos que ressoam de outros quartos, sempre de outros quartos.)

(PESSOA, 2017: 189)

Progressivamente contagiadas pelo terror, as personagens do *teatro estático* aguardam, paralisadas, que algo aconteça. A *imobilidade cénica*, percebida como a representação de um intervalo de espera, a expressão da calma que precede uma tempestade, constitui um dos grandes temas da pintura simbolista belga e neerlandesa (LAOUREUX, 2008: 256). Para Maeterlinck, em um comentário sobre a obra de Franz-Marie Melchers (1868-1944), a representação pictural da *imobilidade* pode ser, na verdade, tão expressiva quanto a sua transposição poética:

[...] j'avais presque oublié qu'en représentant une simple maison avec des volets verts, une porte entrouverte au bord d'une eau dormante, une fenêtre fermée, un petit jardin dans l'attente du dimanche, on pouvait dire des choses aussi profondes et aussi belles que les plus grands penseurs ou les plus grands poètes [...]

(MAETERLINCK, 1896: 92)

[...] tinha quase esquecido que, ao representar-se uma simples casa com batentes verdes, uma porta entreaberta ao bordo de águas calmas, uma janela fechada, um pequeno jardim à espera do domingo, poderiam ser ditas coisas tão profundas e tão belas quanto os maiores pensadores ou os maiores poetas (...)]

As *portas* e as *janelas* – *entreabertas* ou *fechadas* – constituem objetos valorizados por Maeterlinck na arte de Melchers que compõem também a cenografia descrita na didascália inicial da peça *L'Intruse*:

Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande dans un coin. Une lampe allumée.

(MAETERLINCK, 1911: 201)

[Uma sala bastante escura em um velho castelo. Uma porta à direita, uma porta à esquerda e uma pequena porta dissimulada, em um ângulo. Ao fundo, janelas com vitrais onde domina o verde, e uma porta envidraçada que se abre para um terraço. Um grande relógio de Flandres em um canto. Uma lâmpada acesa.]

Inspiradas pela pintura simbolista, as peças do *teatro estático* de Maeterlinck colocam em cena um jogo de oposições arquiteturais que contribui para a criação de uma *cenografia poética* específica (LEHMANN, 2013: 531). Esse aspeto da estética maeterlinckiana manifesta-se especialmente:

- na *interioridade* dos espaços domésticos, oposta à *exterioridade* dos jardins, parques, lagos e florestas;
- na *superficialidade* dos castelos, palácios, montanhas e ilhas, oposta à *profundidade* das grutas e passagens subterrâneas;
- em diferentes *objetos cenográficos* que promovem a transição entre esses domínios, tais como as portas, os portões e as janelas.

(LEHMANN, 2013: 528-532)

Na *cenografia poética* de *A Casa dos Mortos* de Pessoa, a *janela* acentua a tensão entre a aparente segurança do espaço doméstico e uma possível ameaça oriunda do exterior:

C – Por que é que...? Nada. O que é aquilo?

J – Aonde?

C – Não sei. É um barulho. Aparece um vento dentro de casa.

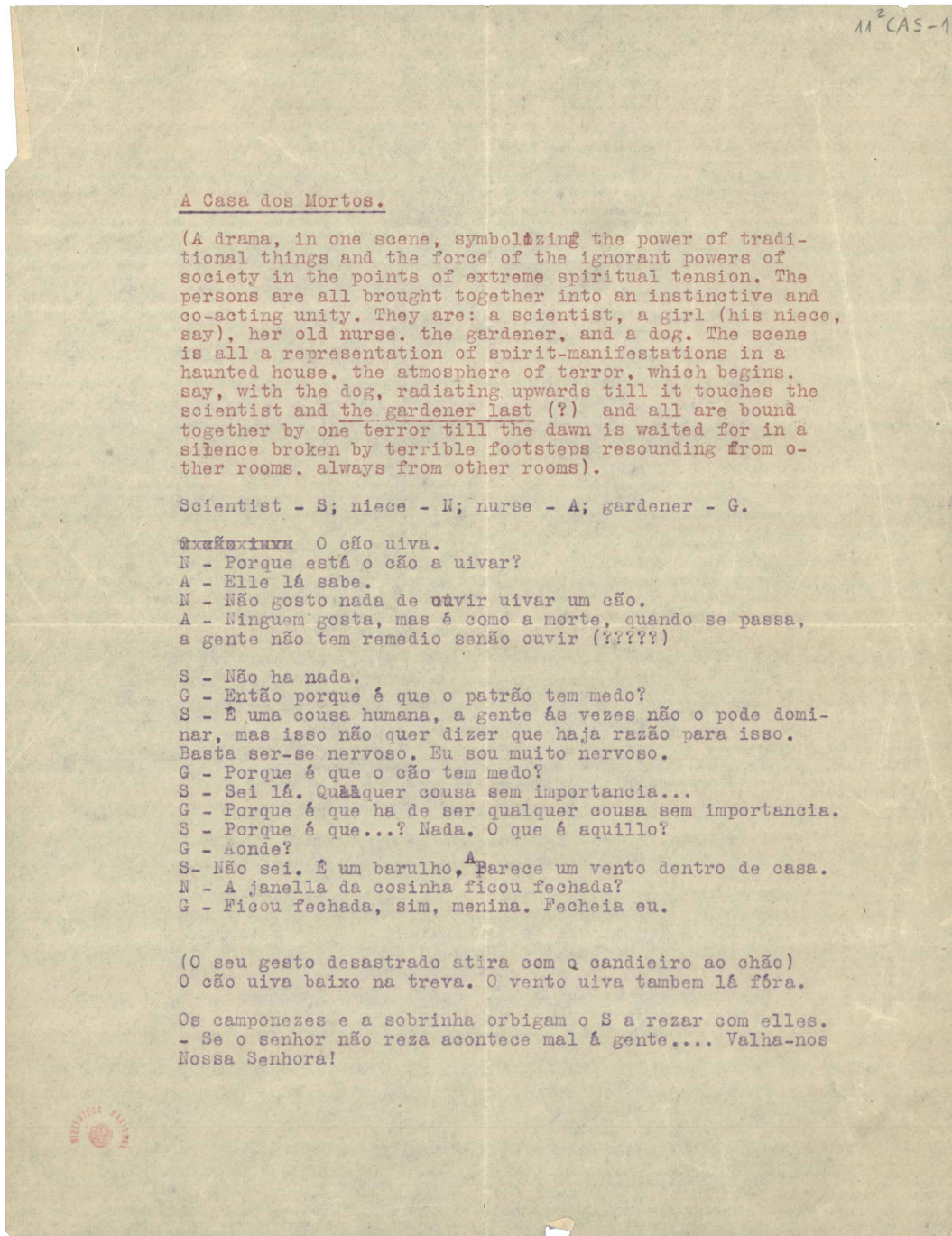
S – A janella da cosinha ficou fechada?

J – Ficou fechada sim, menina. Fechei-a eu.

(PESSOA, 2017: 190 [Fig. 2])

Na estética maeterlinckiana, as portas e janelas, percebidas como objetos cénicos, fecham-se para assegurar a separação entre um espaço externo e outro, interno, ou abrem-se para permitir a permeabilidade entre ambos (GULLENTOPS, 1998: 99). Consideradas simbolicamente, elas asseguram a proteção do indivíduo contra a realidade externa e, ao mesmo tempo, permitem que ele entre em contato com o seu psiquismo mais profundo (DEL LUNGO, 2014: 485-487). No teatro de Maeterlinck, assim como na poesia, a cenografia estabelece uma relação entre o espaço teatral e a mente humana, entre os conteúdos ocultos do psiquismo e as suas manifestações mais perceptíveis (ACCARDI, 2015: 357-358).

Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck, mostra-se particularmente sensível a esse aspeto da *cenografia poética* na sua teorização do *teatro estático*: “[...] pode haver criação de situações de inércia, meramente de alma, sem janellas ou portas para a realidade” (PESSOA, 2017: 276 [anexo 35]). Na obra de Maeterlinck, as portas e janelas abrem-se não para a realidade externa, mas para um outro espaço: “[...] la fenêtre fermée, en même temps qu'elle protège de l'extérieur, s'ouvre sur les horizons du rêve [...]” [(...) a janela fechada, ao mesmo tempo em que protege do exterior, abre-se para os horizontes do sonho] (DEL LUNGO, 2014: 488). O mesmo poderia ser dito da estética teatral pessoana: essa zona da inércia, do sonho e da ficção corresponde ao espaço da criação poética.

Fig. 2. A Casa dos Mortos (BNP/E3, 11<sup>2</sup> CAS-1<sup>o</sup>)

## II. O teatro e poesia: a *inércia* e o *drama lírico*

Em seus textos teóricos, Fernando Pessoa valoriza o aspecto lírico do *teatro estático*: “Chamo drama estatico áquelle que [...] pretende apresentar inercias [...]. O que seria mais normal que a literatura lyrica desse, ou quando muito, a poesia narrativa, no que parte da lyrica – fôrma isso a base do theatro estatico.” (PESSOA, 2017: 276 [anexo 35]). A *inércia*, no vocabulário de Fernando Pessoa – ou a *vida imóvel*, segundo Maurice Maeterlinck – são fatores que permitem uma recategorização da arte teatral. A partir de uma crítica da tripartição aristotélica dos gêneros – épico, dramático e lírico, Maeterlinck e Pessoa criaram uma nova forma teatral de natureza antiaristotélica: o *drama lírico* (LEHMANN, 2013: 531-532). A noção de *drama lírico* foi primeiramente aplicada por Maeterlinck à peça estática *Pelléas et Mélisande* (1892), transformada por Claude Debussy (1862-1918) em ópera em 1902. Influenciados pela ópera *Tristan und Isolde* de Wagner (1865), Maeterlinck e Debussy buscaram uma aproximação entre os gêneros dramático e lírico, entre a prática tradicional da declamação teatral e a musicalidade da linguagem poética: a criação de um *Gesamtkunstwerk* lírico e cénico (LEHMANN, 2013: 519-520).

Para Maeterlinck, as peças do novo teatro seriam verdadeiros poemas: “Il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un poème” [Parece-me que a peça de teatro deve ser, antes de tudo, um poema] (MAETERLINCK, 1985: 155). Conformemente à estética de aproximação entre o teatro e a poesia no *drama lírico*, as falas das personagens do teatro de Maeterlinck evocam a poesia do autor e vice-versa (DESSONS, 2016: 125-129). É o caso por exemplo da canção “Les trois sœurs aveugles”, entoada por Mélisande na segunda cena do terceiro ato de *Pelléas et Mélisande* (MAETERLINCK, 1911: 48), que reaparece sob a forma de um poema avulso na coletânea *Quinze Chansons* (MAETERLINCK, 1983: 81). Os mesmos efeitos de eco entre a obra lírica e o drama estático transparecem, por exemplo, na relação entre o diálogo das veladoras da peça *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e a poesia do ortónimo:

Segunda veladora - [...] Eu era pequena e barbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Fallae-me das fadas. Nunca ouvi fallar d'ellas a ninguem... O mar era grande demais para fazer pensar nellas... Na vida aquece ser pequeno.... Ereis feliz minha irmã?

Primeira - Começo neste momento a tel-o sido outr'ora... [...]

(PESSOA, 2017: 36)

A discussão das veladoras a propósito da infância é evocada no fim do célebre poema ortónimo “Realejo”:

Pobre velha música!  
Não sei porque agrado,



Enche-se de lágrimas  
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.  
Não sei se te ouvi  
Nessa minha infância  
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva  
Quero aquele outrora!  
E eu era feliz? Não sei:  
Fui-o outrora agora.

(PESSOA, 2018: 33)

A *vida imóvel* das personagens pode ser representada não apenas através do jogo cénico dos atores, mas também pelo carácter lírico das réplicas teatrais, graças ao uso de uma linguagem mais poética que aquela empregada no drama convencional. No *teatro estático*, não é a ação dramática, mas sim a interação poética entre as personagens que realmente conta.

### III. O *teatro estático* e seu objetivo: a *revelação das almas*

Fernando Pessoa opõe o novo teatro às formas dramatúrgicas tradicionais:

Chamo drama estatico áquelle que, longe de buscar apresentar a acção, pretende apresentar inercias, isto é, que pretende revelar as almas n'aquillo que ellas conteem que não produz acção, nem se revela atravez da acção, mas fica dentro d'ellas, tudo quanto, no bom theatro dynamico, nunca pode apparecer no dialogo. O que seria mais normal que a literatura lyrica desse, ou quando muito, a poesia narrativa, no que parte da lyrica – fórma isso a base do theatro estatico.

(PESSOA, 2017: 276 [anexo 35] [18-115<sup>r</sup>])

Esta definição *ex negativo*, baseada na oposição entre as noções de *estatismo* e *dinamismo*, indica também o objetivo fundamental do teatro estático: a *revelação das almas* das personagens. No simbolismo francês, o mesmo efeito é obtido graças à utilização das propriedades sugestivas do *símbolo*, assim explicadas por Stéphane Mallarmé (1842-1898):

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

(MALLARMÉ, 1891: 2)

[Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em adivinhar pouco a pouco: sugerir, eis o sonho; é a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas.]

Para Mallarmé, que influenciou tanto Maeterlinck quanto Pessoa, a base da poesia é o *símbolo*, um elemento responsável pela capacidade de evocar objetos e sugerir através deles, pouco a pouco, os estados mais profundos da alma humana (LOPES, 2004: 24)<sup>3</sup>. A noção de *símbolo* é também herdeira da reflexão do romântico alemão Friedrich von Hardenberg (1772-1801), mais conhecido como Novalis. No exemplar dos *Fragments* de Novalis, texto traduzido para o francês por Maeterlinck e disponível na *Biblioteca Particular* de Fernando Pessoa, lê-se:

[...] Il faut que toute production du poète soit symbolique et émouvante. Émouvant veut dire tout ce qui affecte, en général. Le symbolique n'affecte pas immédiatement. Il met en jeu l'activité personnelle. L'un stimule et provoque, l'autre touche et remue. [...]

(NOVALIS, 1914: 277-278 [CFP 8-388])<sup>4</sup>

[(...) Toda a expressão do poeta deve ser simbólica ou emotiva. Emotividade significa aqui mais precisamente tudo o que afeta. O simbólico não afeta imediatamente: ele incita o trabalho individual. Um estimula e instiga, o outro emociona e comove. (...)]

O *símbolo* que, segundo Novalis, estimula a atividade cognitiva do leitor e, para Mallarmé, constitui o grande revelador dos estados de alma das personagens, pode transformar-se em um objeto da *cenografia teatral*. No *teatro estático* de Maeterlinck e de Pessoa, os objectos-símbolo cénicos suscitam a reflexão do leitor e das personagens, ajudando-os a desvendar elementos centrais do enredo. É o caso do *candeeiro* em *A Casa dos Mortos*:

(O seu gesto desastrado atira com o candeeiro ao chão)  
O cão uiva baixo na treva. O vento uiva também lá fóra.

Os camponeses e a sobrinha obrigam o C a rezar com elles.  
S – Se o senhor não reza acontece mal á gente... Valha-nos Nossa Senhora!

(PESSOA, 2017: 190 [Fig. 2])

O *candeeiro*, única fonte de luminosidade do ambiente, é derrubado pelo jardineiro: as personagens, imóveis no meio da escuridão, são dominadas pelo

<sup>3</sup> Dois ensaios da coletânea *Le Trésor des Humbles* (1896) do simbolista Maeterlinck intitulam-se justamente *Le réveil de l'âme* e *La vie profonde* (*O despertar da alma* e *A vida profunda*).

<sup>4</sup> [(...) Alle Darstellung des Dichters muß symbolisch oder rührend sein. Rührend hier für affizierend überhaupt. Das Symbolische affiziert nicht unmittelbar, es veranlaßt Selbsttätigkeit. Dies reizt und erregt, jenes rührt und bewegt. (...)](NOVALIS, 1988: 292 [fragmento 80]).

medo e buscam amparo em práticas religiosas tradicionais. A descrição inicial propõe uma interpretação sociocultural para a peça, baseada no processo de simbolização:

(A drama, in one scene, symbolizing the power of traditional things and the force of the ignorant powers of society in the points of extreme spiritual tension. [...])

(PESSOA, 2017: 191 [Fig. 2])

(Um drama, num acto, que simboliza o poder das coisas tradicionais e a força dos poderes ignorantes da sociedade nos pontos de extrema tensão espiritual. [...])

(PESSOA, 2017: 189)

Luz e treva, conhecimento e ignorância: o *candeeiro* funciona como um objecto-símbolo das tensões do enredo que permite ao leitor o desvendamento da situação profunda das personagens, da qual elas mesmas não são conscientes. Em outras peças do teatro estático pessoano, a *cenografia poética* permite às personagens o autoconhecimento. Um exemplo é o *Diálogo no Jardim do Palácio* (ca. 1913-1914):

A – Não sabes que isto é um dialogo no Jardim do Palácio, um interludio lunar, uma ficção em que nos entretemos enquanto *as horas passam para os outros?*

B – Pois sim, mas eu estou a raciocinar...

(PESSOA, 2017: 83) [5-20 a 23] [Fig. 3])

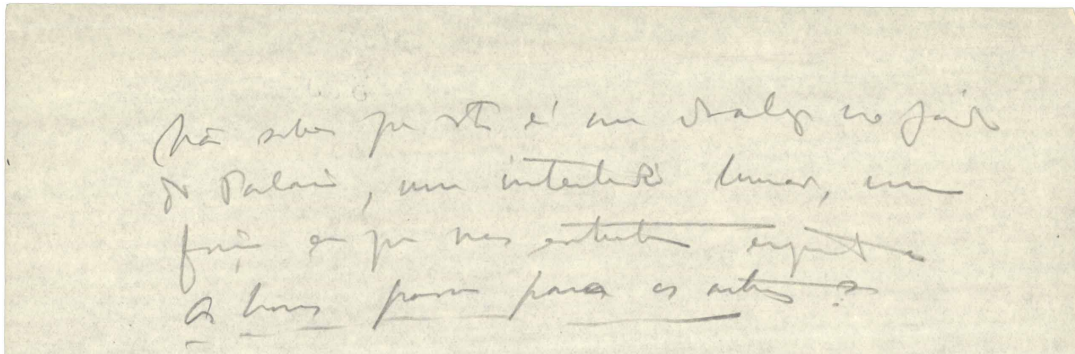


Fig. 3. “Não sabes que isto...” (BNP/E3, 5-20<sup>a</sup>; o texto continua em 5-22<sup>a</sup>)

A réplica da personagem A constitui, na verdade, uma fala metateatral que faz referência ao título: A e B adquirem, pouco a pouco, a consciência da sua própria ficcionalidade e descobrem o seu estado ontológico mais profundo – o fato de serem as personagens de uma peça intitulada *Diálogo no Jardim do Palácio*.

O processo de decodificação de símbolos e revelação das almas no *teatro estático* pessoano propaga-se do espaço teatral para o domínio extradiegético. Numa carta do heterónimo Álvaro de Campos ao diretor do *Diário de Notícias*, datada de 4 de junho de 1915, a noção de *estatismo* é aplicada à realidade extrateatral:

Ora se ha cousa que seja typica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento portuguez) é a subjectividade excessiva, a synthese levada ao maximo, o exaggero da attitude *estática*. “Drama estático”, mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1º numero do *Orpheu*, do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as attitudes usuas dos poetas meus collegas n’aquela brilhante revista.

(PESSOA, 2014: 534)

O adjetivo *estático* passa a qualificar não apenas o novo teatro, mas também a postura de seu autor, transformando-se, assim, numa característica que define todo um grupo de artistas: a “atitude estática” da geração de *Orpheu*.

#### IV. O estatismo de um teatro de fantoches: da ação à interação

O *teatro estático* opõe-se à concepção mimética da atividade dramática em vigor no fim do século XIX e início do século XX, de origem aristotélica e influenciada pelo classicismo e pelo naturalismo (GORCEIX, 2008: 74). Segundo Aristóteles, a tragédia seria a representação de uma *ação*, conformemente à etimologia grega do substantivo “drama”, derivado de um verbo que significa “agir” (δράω):

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

(ARISTÓTELES, 1998: 110 [*Poética*, VI, 1449b]).

Maurice Maeterlinck busca novos modelos para a representação teatral, de forma que a *imobilidade* – ou seja, a *ausência de ação* – do jogo cénico dos atores possa melhor refletir a situação das personagens trágicas (ROSÉ, 2014: 41-43). Em um ensaio intitulado *Un Théâtre d’Androïdes* (1890), o escritor belga propõe uma série de opções:

Il faudrait peut-être écarter entièrement l’être vivant de la scène. [...] Sera-ce un jour l’emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d’assez étranges questions? L’être humain sera-t-il remplacé par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie? Je ne sais; mais l’absence de l’homme me semble indispensable. [...] Il est difficile de prévoir par quel ensemble d’êtres privés de vie il faudrait remplacer l’homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d’un art mort ou nouveau.

(MAETERLINCK, 1985: 86-87)

[Seria talvez necessário eliminar o ser vivo inteiramente da cena. [...] Será um dia através do uso da escultura, sobre a qual começam a surgir estranhas perguntas? O ser humano será substituído por uma sombra, uma projeção de formas simbólicas ou um ser dotado de uma aparência viva, mas sem vida? Não sei; entretanto, a ausência do ser humano parece-me indispensável. [...] É difícil prever por qual grupo de seres inanimados seria necessário

substituir o homem no palco, mas talvez as estranhas impressões vivenciadas nas galerias de figuras de cera, por exemplo, poderiam ter-nos colocado já há muito tempo nos traços de uma arte morta ou nova.]

Esculturas, sombras, projeções, bonecos de cera, andróides e marionetes constituem diferentes modelos possíveis a partir dos quais Maeterlinck imagina a presença cénica do ator no novo teatro. Influenciado pelo alemão Heinrich von Kleist (1777-1811), o escritor interessou-se pelo formato das marionetes em *Trois petits drames pour marionnettes* (GARCIN-MARROU, 2012: 147). Em um diálogo intitulado *Über das Marionettentheater* (*Sobre o teatro de marionetes*, 1810), um marionetista explicava a Kleist o aparente paradoxo da sua arte:

[Über die Marionetten] Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmuth, die jedes denkende Gemüth in Erstaunen setzen.

(KLEIST, 1965: 251-252)

[(Sobre as marionetes) A sua gama de movimentos é certamente reduzida; entretanto, os movimentos possíveis são efetuados com tanta calma, leveza e graciosidade que fascinam qualquer um.]

A marionete, quando comparada ao ser humano, possui uma quantidade reduzida de movimentos, mas, graças ao empenho do marionetista, eles podem tornar-se qualitativamente superiores aos movimentos humanos. No caso do teatro estático, a restrição da mobilidade do ator estimula a execução de movimentos cénicos coreografados, o que aproxima o teatro da dança e das demais artes performativas, conformemente ao sonho wagneriano do *Gesamtkunstwerk* (LEHMANN, 2013: 521-523). Ao mesmo tempo, a redução dos movimentos conduz à liberação do espaço cénico para o diálogo poético, o que permite a intensificação da interação discursiva entre as personagens (LEHMANN, 2013: 532-534). Pessoa, sensível a essa potencialidade do *teatro estático*, interessa-se pelos fantoches:

Chamo teatro estatico áquelle cujo enredo dramático não constitue acção – isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não ha conflicto nem perfeito enredo.

(PESSOA, 2017: 276 [anexo 35])

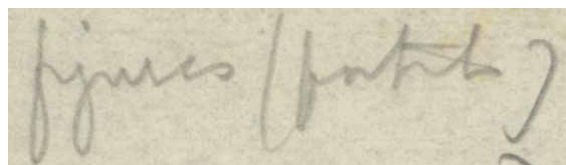


Fig. 4. Pormenor da palavra “fantoche” (BNP/E3, 18-115)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> No texto original, as variantes “figuras” e “fantoche” (entre parênteses) coexistem.

*Marionete* ou *fantoches* que não age, a personagem estática pessoana por excelência é o protagonista em *A Morte do Príncipe* (ca. 1914-1932):

X – Aquietae-vos, Senhor, aquietae-vos... Heis de viver... Este fim de dia é tão bello que não pode morrer alguém n'elle... Vêde como os restos do sol são roxos e cinzentos no occidente! Deveis viver, para viver... Espera-vos o amor e a lida...

PRÍNCIPE – Nunca agi.

(PESSOA, 2017: 96 [11º M-13º e 13º])

A réplica do príncipe, que não corresponde a uma resposta direta à fala da personagem X, constitui na verdade uma indicação metateatral: uma alusão ao *teatro estático* e às suas *personagens-fantoches* que refletem sobre a própria situação e dialogam – mas não agem. O mesmo paradoxo é expresso por Fernando Pessoa na década de 1920 sob a forma de um oxímoro:

A sensibilidade conduz normalmente á acção, o entendimento á contemplação. A arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação activa, uma acção parada. É esta fusão, composta em sua origem, simples em seu resultado, que os gregos figuraram em Apolo, cuja acção é a melodia. Não tem porem valia como arte essa dupla unidade senão com seus elementos não só unidos mas equivalentes.

(PESSOA, 1924: 6)

A *contemplação ativa*, ou *acção parada*, é exatamente o efeito paradoxal ou oximórico admirado por Pessoa e Maeterlinck na arte grega em geral, e no teatro em particular. O drama estático, para Pessoa, não se baseia na *acção* teatral, mas na *interacção* entre as personagens:

Chama-se drama à forma totalmente synthetica da arte literaria. Porque essa fórmula é totalmente synthetica suprime todos os elementos accessorios e de algum modo dispensaveis na literatura. Porisso reduz a apresentação literaria ao mínimo – isto é, á personagem ou personagens, e, no caso de serem personagens, á sua interacção, visto que não é de crêr que existam, que sejam mais do que uma, para de qualquér modo que seja, não agirem umas sobre as outras.

(PESSOA, 2017: 276 [anexo 36] [14º-10º])

Mais do que simples *acção*, o drama é, segundo a descrição inicial em *A casa dos Mortos*, uma *coacção* e, portanto, uma manifestação da cooperação das personagens estáticas:

(A drama, in one scene, symbolizing the power of traditional things and the force of the ignorant powers of society in the points of extreme spiritual tension. The persons are all brought together into an instinctive and co-acting unity. They are: a scientist, a girl (his niece, say), her old nurse, the gardener, and a dog.

(PESSOA, 2017: 191 [Fig. 2])

(Um drama, num acto, que simboliza o poder das coisas tradicionais e a força dos poderes ignorantes da sociedade nos pontos de extrema tensão espiritual. As personagens juntam-se numa unidade instintiva e co-activa. Elas são: um cientista, uma rapariga (digamos, a sua sobrinha), a velha ama desta, o jardineiro, e um cão.

(PESSOA, 2017: 189)

O drama produz-se através da *interação* ou *coação* das personagens: o *diálogo*, e não a *ação* teatral, torna-se assim o elemento dramático central da estética dita *estática*. O mesmo princípio é aplicado por Fernando Pessoa ao heteronimismo na famosa *Tábua bibliográfica* (1928):

[...] a [obra] heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. [...] É um drama em gente, em vez de em actos.

(PESSOA, 1928: 10)

Assim como o *teatro estático* surge graças à *interação* e à *coação* das personagens, o *drama em gente* forma-se a partir da *entreação* dos heterónimos. Exatamente como o príncipe ou as veladoras, os heterónimos são as personagens-fantoches de uma cenografia teatral: imobilizadas no ponto culminante da tensão dramática como as figuras de uma pintura, mas dotadas de uma expressividade discursiva própria à poesia lírica, as personagens do drama em gente revelam-se, com toda a sua profundidade existencial, ao leitor pessoano.

O elemento central constitutivo do *teatro estático*, o seu aspeto antiaristotélico de contestação da primazia da ação teatral como princípio dramático, é transposto por Pessoa, leitor de Maeterlinck, da cena para o domínio do *hors scène*: o heteronimismo transforma-se, assim, em uma variante extradiagética do teatro estático.

## Bibliografia

- ARISTÓTELES (1998). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ACCARDI, Andrea (2015). "Il fuori e il dopo: l'immagine della finestra nel primo teatro di Maurice Maeterlinck", in *Altre Modernità: rivista di studi letterari e culturali*, n.º 1, pp. 357-365.
- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2015). "Unwinding the Sea: notes on H. D. Jennings's translation of *O Marinheiro*", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8, pp. 91-127.
- DEL LUNGO, Andrea (2014). *La Fenêtre: sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris: Seuil.
- DESSONS, Gérard (2016). *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris: Garnier.
- FISCHER, Claudia J. (2012). *Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'“O Marinheiro” de Fernando Pessoa*, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, pp. 1-69.

- GARCIN-MARROU, Flore (2012). "Le théâtre comme creuset de l'image spirituelle de Maeterlinck à Beckett". *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Dirigé par Lydie Parisse. Paris: Garnier, pp. 141-154.
- GORCEIX, Paul (2008). "La théorie belge du symbolisme : origines et actualité". *Le symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle : une si rare différence*. Volume I. Paris: Eurédit, pp. 71-87.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*. Paris: Eurédit.
- \_\_\_\_\_ (1999). "De La Princesse Maleine à La Princesse Isabelle. Essai sur le théâtre de Maeterlinck". Maeterlinck, Maurice. *Œuvres II : Théâtre*. Bruxelles: Complexe, vol. 1, pp. 3-76.
- \_\_\_\_\_ (1997). "Introduction générale". *La Belgique fin de siècle : romans, nouvelles, théâtre*. Édition présentée par Paul Gorceix. Bruxelles: Complexe, pp. 13-54.
- GULLENTOPS, David (1998). "L'espace poétique dans Serres chaudes de Maeterlinck", in *La critique littéraire*, vol. 30, n.º 3, pp. 93-106.
- KLEIST, Heinrich von (1965). "Über das Marionettentheater". *Berliner Abendblätter*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Stuttgart: J. G. Cotta, pp. 247-261.
- LAOUREUX, Denis (2008). *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image: les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*. Brasschaat: Pandora.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- LOPES, Maria Teresa Rita (2004). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: La Différence.
- MAETERLINCK, Maurice (2012). "Le Tragique quotidien". *Le Trésor des Humbles*. Édition de Marc Rombaut et Alberte Spinette. Bruxelles: Espace Nord, pp. 101-110.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*. Bruxelles: Labor.
- \_\_\_\_\_ (1913). *Monna Vanna: pièce en trois actes*. Paris: Charpentier et Fasquelle [CFP 8-332].
- \_\_\_\_\_ (1911/1912). *Théâtre*. Volumes I-III. Bruxelles: Lacomblez [CFP 8-333].
- \_\_\_\_\_ (1896). "Franz-M. Melchers à la Maison d'Art", in *L'Art moderne: revue critique des arts et de la littérature*, n.º 12, pp. 91-92.
- MALLARMÉ, Stéphane (1891). "Enquête sur l'évolution littéraire : entretien de Stéphane Mallarmé par Jules Huret", in *Écho de Paris: journal littéraire et politique du matin*, 14 de março 1891, p. 2.
- NOVALIS (1988). *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard H. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. Vol. 5.
- \_\_\_\_\_ (1914). *Les disciples à Sais et Les fragments*. Traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck. Paris / Bruxelles: Lacomblez [CFP 8-388].
- PESSOA, Fernando (2018). *Poesia: antologia mínima*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Teatro estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari. Com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Álvaro de Campos. Obra completa*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Ficções do Interlúdio (1914-1935)*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim. [2.ª edição; 1.ª edição, 1998.]
- \_\_\_\_\_ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição crítica de Fernando Pessoa. Volume X. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (1928). "Tábua bibliográfica", in *Presença*, n.º 17, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (1924). "Athena", in *Athena: revista de arte*, n.º 1, pp. 5-8.
- PIZARRO, Jerónimo, FERRARI Patrício, CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Alfragide: Dom Quixote.



ROSÉ, Claire (2014). "La marionnette, 'vecteur de poème' pour Maeterlinck", in *Études théâtrales*, n.º 60/61, pp. 40-52.

VAZSONYI, Nicholas (2016). "The Play's the Thing: Shiller, Wagner, and Gesamtkunstwerk". *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Edited by David Imoof, Margaret Eleanor Menninger, and Anthony J. Steinhoff. New York/Oxford: Berghahn, pp. 42-63.