

Abrandamentos que adiantam: sobre o teatro estático de Fernando Pessoa

Fernando Matos Oliveira*

PESSOA, Fernando (2017). *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china, 419 p. [ISBN: 978-989-671-388-1].

A expansão do arquivo com origem na fábrica da escrita pessoana tem na “Coleção Pessoa” que Jerónimo Pizarro dirige, nas edições Tinta-da-china, um momento particularmente feliz. Os vários volumes já publicados, no seu conjunto, representam um esforço crítico de índole geracional e comportam um desejo de recolocação pública da obra de Pessoa, que se manifesta no alargamento dos textos conhecidos, na reordenação temática e metodológica, na consolidação crítica e editorial da obra pessoana. O volume dedicado ao *Teatro Estático*, editado em 2017 por Filipa de Freitas e por Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, constitui um esforço amplo de revisitação de um eixo da criação pessoana com forte identidade. Neste eixo converge um trajeto de escrita centrado no “teatro estático” enquanto genealogia duplamente reconhecível: na evidência, agora consolidada, da própria obra pessoana e nas relações que esta mantém com o legado histórico de Maurice Maeterlinck, no contexto da dramaturgia e da cultura europeias. A publicação da peça *O Marinheiro* no primeiro número de *Orpheu*, em 1915, adquire assim um sentido mais amplo, mas também menos unívoco quanto ao processo e à evolução desta aventura, aqui exposta na sua temporalidade, nos seus processos e dinâmicas emergentes.

O teatro estático constitui em si uma problemática geralmente relacionada com a injunção autoral do “drama em gente” e os editores não deixam de assinalar a anterioridade desta relação, ao recordarem que “os textos dramáticos de Pessoa precedem o desenvolvimento dos heterónimos” (p. 9), considerando, por exemplo, o facto de *Fausto* remontar a 1908. A estrutura do volume dá conta da escala do trabalho realizado e mostra como o “paradigma do teatro estático” é agora ampliado e documentado, 40 anos após a publicação do estudo de referência de Teresa Rita Lopes, intitulado *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1977). O volume inclui assim, além de *O Marinheiro*, treze peças “mais ou menos fragmentadas”: *Dialogo no Jardim do Palacio*, *A Morte do Principe*, *As Cousas*, *Dialogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Inercia*, *Os Estrangeiros*, *A Cadella*, *Sakyamuni*, *Salomé*, *A Casa dos Mortos*, *Calvario* e *Intervenção Cirurgica*. Segue-se uma secção de anexos, onde se dispõem sucessivamente versões parciais de *O Marinheiro*, em francês, e

* Universidade de Coimbra.

traduções em inglês. Entre os anexos, merece menção especial a recolha de outros fragmentos de três peças (*Sakyamuni*, *Salomé* e *Calvario*), além do alinhamento de diversos projetos autorais relativos à organização de um volume dedicado ao teatro estático, datados entre 1913 e 1918. (Há, também, um projecto que indica a publicação em dois volumes.) São especialmente importantes para o âmbito das ideias estéticas de Fernando Pessoa e para a aferição de uma poética explícita presente na elaboração deste teatro a inclusão das páginas dedicadas aos textos sobre *O Marinheiro* (pp. 260-264) e aos textos sobre o teatro estático (pp. 276-280). O leitor poderá encontrar ainda um conjunto denso de notas, que são uma resposta refratada à deriva infinita (ou à “caixa de Pandora”) que se abre a quem penetra no espólio de Pessoa. As notas registam criteriosamente as variações de cada texto a partir dos originais depositados na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Há, portanto, uma lacuna importante que este livro vem efetivamente preencher, enquanto edição crítico-genética, recuperando obviamente uma dimensão da obra pessoana menos visitada, trazendo a público peças apenas parcialmente divulgadas por Teresa Rita Lopes (e outros investigadores, como Monteiro e Pina Coelho), que acrescenta num total de seis peças inéditas: *Dialogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Os Estrangeiros*, *A Cadella*, *A Casa dos Mortos* e *Intervenção Cirurgica*. (cinco completamente inéditas, tendo em conta que *Dialogo na Sombra* foi parcialmente publicado por Pina Coelho).

Este trabalho editado por Freitas e Ferrari distingue-se por incluir um trabalho crítico especialmente robusto, pois além da apresentação inicial, integra um longo posfácio a fechar a edição (pp. 349-402). A apresentação descreve genericamente a proposta editorial em causa, situa-a no panorama editorial pessoano e no contexto do teatro estático. São relevantes para a compreensão do processo da escrita as indagações sobre a cronologia interna da obra, a existência de versões e suas precedências, permitindo a confirmação documentada de “dois períodos distintos” de criação em torno do teatro estático (p. 13): o mais significativo de 1913/1914 a 1918 e o segundo entre 1932 e 1934. A cronologia é sustentada não apenas pela datação explícita, mas também pela informação que advém do contacto direto e proficiente dos editores com a materialidade dos documentos, permitindo observar recorrências e descontinuidades nos suportes dos textos ou cruzar os caminhos do teatro estático com a restante produção pessoana. Este tipo de procedimentos é decisivo perante a existência desamparada de grande parte dos documentos do espólio, incluindo os que informam diretamente esta edição: “De entre os 76 documentos que compõem o *corpus* das peças do teatro estático de Pessoa aqui publicadas, apenas um está explicitamente datado: trata-se de um dactiloscrito de *A Morte do Príncipe*” (p. 14).

O acesso à totalidade destes documentos potencia o estabelecimento de relações intertextuais, tornadas visíveis através do processo de indexação das peças neste *puzzle* dramático. Assim sucede, por exemplo, quando os editores assinalam

a contemporaneidade da escrita de várias obras, destacam as relações intertextuais entre *Inercia* e *Os Emigrantes*, deduzem a ordem relacional e complementar entre *A Morte do Príncipe*, *As Cousas* e *Diálogo na Sombra* (p.11) ou ainda quando identificam as referidas semelhanças entre o teatro estático e o processo de desenvolvimento heteronímico (p.18). De igual forma, a identificação da tópica horaciana num dos fragmentos permite-lhes o estabelecimento de uma relação com as 40 odes que, nesse mesmo ano de 1916, são atribuídas a Ricardo Reis, o heterónimo que tem Horácio como uma das suas principais influencias (p. 19).

Este movimento de associações revela-se igualmente na relação entre Pessoa e outros autores nacionais ou internacionais, não poucas vezes reforçada pela evidência complementar produzida pela Biblioteca particular do autor (veja-se: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt>>). Tal sucede com o fragmento *Salomé*, que remete para a figura bíblica e nos confirma Pessoa como “leitor voraz de Mallarmé, mas também de Wilde” (p. 20); ou ainda com a afinidade sugerida entre a peça incompleta *A Casa dos Mortos* e a leitura das obras de Edgar Allan Poe, também presentes na sua Biblioteca particular (p. 21).

Por vezes, este movimento de imersão total no *corpus* presentificado do arquivo pessoano amplia o alcance crítico de textos que, pela sua reduzida dimensão, pouco podem fazer para sustentar um procedimento hermenêutico autónomo, como é o caso de *As Cousas*, um fragmento de (muito) poucas linhas (p. 111) ou mesmo o caso de *Os Estrangeiros* e a sua dedicatória auspiciosa a Evreinoff, o autor do *Teatro da Alma*, que Pessoa possuía em versão inglesa. Este tipo de ocorrências configura obviamente um conjunto de sinais e indícios de algo potencialmente mais vasto e estrutural, mas que surgem algo diminuídos na sua capacidade para sustentar de forma plena novas linhas de leitura. De resto, os editores são em geral muito criteriosos em extrapolações com base em atribuições conjecturais de autoria, optando por uma argumentação associativa, que se mantém próxima dos textos e das inúmeras relações que os tecem, procurando construir e propor leituras ancoradas na evidência textual e crítica, recorrendo à descrição, à enumeração, à citação, à notação, em suma, colocando ao serviço desta edição o conhecimento da obra do autor e o capital de experiências editoriais que se cruzam entre os diversos estudiosos que esta coleção congrega.

O posfácio é neste trabalho de edição o momento onde, de modo mais demorado e documentado, se procede à identificação, descrição e ao estudo minucioso das conexões intertextuais que irradiam dos textos. O alinhamento do teatro estático com o todo da obra de Pessoa torna visível semelhanças estilísticas e temáticas. Estas consubstanciam o sentido profundo do próprio impasse estático, projetado em campos semânticos dominantes, como os da “incapacidade de amar”, da “impossibilidade de acesso ao todo”, o da “prisão do homem no mundo” ou o modo como esta escrita “evidencia problemas fundamentais, como o mistério e o desconhecimento” (p. 360). O posfácio é ainda o lugar onde se procede

à descrição renovada da influência particularmente relevante das obras de Maurice Maeterlinck e de Shakespeare (pp. 351-352), bem como ao rastreio de dramaturgos universais presentes na sua biblioteca, incluindo os trágicos gregos, Marlowe, Goethe, Racine, Tchekov ou Ibsen (p. 353).

O leitor dispõe aqui de uma análise cuidada da aproximação de Pessoa ao teatro estático, com destaque para a configuração que vem a ter n' *O Marinheiro*. Trata-se de uma reflexão atualizada, com remissões pertinentes às leituras e às fontes diretas e indiretas de Pessoa, tendo mesmo em consideração os sublinhados efetuados pela mão do autor. Assistimos nestas páginas à construção dos caminhos que conduzem Pessoa em direção a uma dramaturgia marcada pelo privilégio da elocução poética e pela estética da inação (pp. 356-357). A este propósito, o comentário dos textos sobre o teatro estático permite-nos também observar como esta designação veio a triunfar sobre designações concorrentes, como a de *Theatro d'Extase* (p. 362).

Após a reflexão sobre o processo de aproximação autoral ao teatro estático e a sua realização em *O Marinheiro*, os editores procedem, no posfácio, ao comentário de cada uma das restantes 13 peças, o que constitui uma primeira análise de conjunto deste *corpus*. Se estes textos não atingem o estado de elaboração formal da única peça concluída por Pessoa, expandem, contudo, o território da escrita pessoana em sentidos que aprofundam dinâmicas próprias do teatro estático. Se o *Diálogo no Jardim do Palacio* se mantém mais próximo do legado pós-simbolista e do símbolo como mediação possível com o mistério da vida, a peça *Inercia*, por exemplo, expõe o “fenómeno da inércia”, que os editores mostram ter uma relação fundamental com a obra de Pessoa, de Bernardo Soares ao Barão de Teive (p. 384). Por outro lado, a divergência irrevogável entre viver e contemplar é o assunto principal de *A Cadella* (p. 385), enquanto a peça *Os Estrangeiros* nos confronta com “a natureza multiplicável de perceções” (p. 387). *Sakyamuni* e *Salomé* convergem no tratamento de figuras históricas, o primeiro numa inflexão mística afim ao budismo, o segundo no sentido da interrogação feminina sobre “o que significa conhecer alguma coisa?” e sobre a influência pervasiva do sonho na existência humana (p. 396).

Este conjunto de textos permite ainda consolidar e inscrever no tecido cultural português a dinâmica de futuro contida no projeto e no conceito de um teatro estático, rastreável em diversas geografias, nas primeiras décadas do século XX. Refiro-me especialmente ao modo como os pressupostos de um teatro estático deslocaram a dramaturgia para além da ação e da causalidade aristotélicas, abrindo espaço para os processos de manipulação (paragem, interrupção, abrandamento) do tempo e da ação, que são centrais em modos contemporâneos de escrita e criação teatral. Nos textos sobre o teatro estático, Pessoa mostra que não acredita no dinamismo do “teatro representável”, na sua linearidade positiva, “todo ligado à interação” de diferentes psiquismos (p. 277). Como estes textos

agora confirmam de forma mais abrangente, em lugar deste teatro de personagens e de ações movidas por uma causalidade visível, o autor prefere um teatro estático que pudesse “apresentar inercias”, “situações de inercia”, de “forma impenetravelmente individual” (p. 277). Esta conjuntura do sujeito pessoano apenas viabiliza, como se pode ver, formas monológicas e um caminho afim ao não-dramático. Ora é justamente este capital de modernidade que integra a genealogia da contemporaneidade: na segunda metade do século XX este caminho virá a desaguar nas representações da imobilidade e na potência crítica do “furacão congelado” que podemos rastrear em propostas como *A Descrição de uma Imagem*, a peça-quase-programa que Heiner Müller nos legou, como diagnóstico tardio de um tempo histórico em busca de uma saída, sempre frustrada.

Post-scriptum. Esta edição foi traduzida para a editora Bid & Co., da Venezuela, por Ana Lucía de Bastos Herrera, eapresentada na Feira Internacional do Livro de Guadalajara a 30 de novembro, de 2018.

