

*Teatro português:
presente e passado*



FLAVIA MARIA CORRADIN
CARLOS GONTIJO ROSA
MARINA GIALLUCA DOMENE
(ORG.)

ISBN: 978-85-7506-350-7
DOI: 10.11606/9788575063507

Teatro português: Presente e passado

Flavia Maria Corradin
Carlos Gontijo Rosa
Marina Gialluca Domene
(Organizadores)

FFLCH/USP
São Paulo, 2018



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor

Paulo Martins

Catálogo na Publicação (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T253 Teatro português [recurso eletrônico] : presente e passado /

Organizadores: Flavia Maria Corradin, Carlos Gontijo Rosa, Marina
Gialluca Domene. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2018.

1.643 KB ; PDF

ISBN 978-85-7506-350-7

DOI 10.11606/9788575063507

1. Teatro (literatura) – Portugal. 2. Literatura portuguesa. 3. Ensino e
aprendizagem. 4. Historiografia. 5. Intertextualidade. I. Corradin, Flavia Maria,
coord.

CDD 869.2

Elaborada por Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

Capa: Marina Gialluca Domene

Revisão: Flavia Maria Corradin e Marina Gialluca Domene

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Sumário

Prefácio	
<i>Flavia Maria Corradin</i>	p. 5
A história do Teatro em Portugal através dos mecanismos de revisão	
<i>José Camões</i>	p. 9
Júlio Dantas na estereotipia do feminino português	
<i>Carlos Gontijo Rosa</i>	p. 31
A dama enganada pelo esposo fingido: um estudo sobre a peça <i>Anfitrião</i> ou <i>Júpiter e Alcmena</i> , de Antônio José da Silva	
<i>Eduardo Neves da Silva</i>	p. 41
D. Carlos I em <i>D Carlos</i> : Alento na saudade	
<i>Lilian Casalderrey Prochaska</i>	p. 73
Hagiografia e cenicidade no Passo do glorioso e seráfico São Francisco (séc. XVI)	
<i>Thiago Maerki</i>	p. 101
Miguel Rovisco: A tradução presente do passado do teatro português	
<i>Virgina Maria Antunes de Jesus</i>	p. 113
Práticas e saberes docentes: o teatro na sala de aula	
<i>Alleid Ribeiro Machado</i>	p. 121
Uma leitura da peça <i>Que farei com este livro?</i> , de José Saramago	
<i>Cybele Regina Melo dos Santos</i>	p. 131
As diferentes faces da dramaturgia subjetiva em Strindberg e Pessoa	
<i>Flávio Rodrigo Penteado</i>	p. 141
De jornalista revolucionário a dramaturgo político: Uma leitura de <i>A noite</i> , de José Saramago	
<i>Iarima Nunes Redu</i>	p. 161
A personagem ficcional de D. Manuel I e seu paradigma histórico na peça teatral: O casamento de D. Manuel I, de Manuel Córrego	
<i>Maria Lúcia Warbeski de Amorim</i>	p. 169
Por ser das nobres coroa: Lisboa na cena quinhentista	
<i>Márcio Ricardo Coelho Muniz</i>	p. 179
O Mestre Massaud Moisés, morto, só me traz saudosas lembranças	
<i>Francisco Maciel Silveira</i>	p. 193

As diferentes faces da dramaturgia subjetiva em Strindberg e Pessoa

Flávio Rodrigo Penteado³⁹

1.

Constitui ponto pacífico, entre aqueles que se debruçam sobre *O marinheiro* e buscam salientar a presença de ação neste drama estático, a ressalva de que, nele, os eventos se desenrolam não no âmbito físico, mas no íntimo, de modo que os movimentos ali executados se consumam apenas internamente. Embora este seja um lugar-comum da fortuna crítica desta peça, não será óbvia a constatação de que o texto pode ser inserido na tradição do *theatrum mentis*, fruto de uma metamorfose da ancestral noção de *theatrum mundi*. Deste modo, a mente, aqui compreendida como sinônimo de alma ou mesmo espírito, passaria a conter dentro de si mesma o mundo.

Nas peças vinculáveis a essa tradição,⁴⁰ opera-se um desvio do exterior para o interior: antes desenrolado na esfera interpessoal, na qual imperava o diálogo entre dois indivíduos, o conflito dramático passa a se concentrar no íntimo das personagens. Neste percurso, as últimas peças de Henrik Ibsen ocupam um lugar de destaque. Na medida em que estas abrem espaço para o não dito e o imponderável, poderíamos seguir a designação proposta por Tereza Menezes e qualificá-las como “dramas interiores”, por explorarem menos os acontecimentos

³⁹ Universidade de São Paulo.

⁴⁰ Semelhante tradição foi analisada por mim no artigo “O drama estático pessoano e a tradição do *theatrum mentis*”, integrando a coletânea *Fernando Pessoa & Companhia Não-Heterônima*, organizada por Caio Gagliardi (no prelo). Tanto aquele texto quanto o presente conformam parcelas de um capítulo da minha tese de doutorado, cuja pesquisa é financiada pela FAPESP (processo 2016/19417-7).

externos do que as reverberações que provocam nas personagens (MENEZES, 2006, pp. 54; 57).

Um exemplo bastante representativo de tal prática é *O pequeno Eyolf* (1894). Praticamente destituída de ação no sentido ao qual o público da época estava acostumado, esta peça obedece a uma dinâmica menos orientada por eventos externos do que internos: passando-se mais na mente das personagens do que nos fatos que elas provocam, é no interior de sua psique que se desenrola a ação dramática. Aqui, portanto, o dramaturgo não parece interessado em compensar o déficit de ação exterior por meio do recurso a enfrentamentos verbais que confirmem algum dinamismo à cena. Bem ao contrário, as palavras trocadas entre os enunciadores acentuam a impressão de que nada acontece, uma vez que os diálogos basicamente se restringem a meditações existenciais e análises, pelas personagens, de seus próprios estados de alma. Dito de outro modo, tais diálogos põem em evidência o componente *estático* deste drama.

O “drama interior” de Ibsen não corresponde, por certo, exatamente ao mesmo território explorado por Fernando Pessoa em *O marinheiro*. No texto pessoano, a indeterminação do tempo histórico contribui para a atmosfera nebulosa que se lança não apenas sobre o leitor, como também sobre as três veladoras, cujas réplicas pouco se distinguem entre si. A falta de delineamento individual, reforçada pelo tom monocórdio da peça, concorre, ainda, para a dissolução das personagens deste drama, o qual reúne tantos componentes de imprecisão que seria mesmo possível concluir que o espaço em que se debatem aquelas figuras é não propriamente a torre de um castelo, mas o interior da mente humana. Desse modo, aquilo a que estaríamos tendo acesso, então, constituiria não mais do que as meditações de apenas uma personagem em diálogo consigo mesma⁴¹.

Ibsen, por seu turno, manteve praticamente intactas as aparências de um drama burguês, embora as tenha levado até o limite em sua última peça, *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1899). No entanto, já na mesma época o teatro da mente havia encontrado formas menos convencionais de expressão na obra de outros dramaturgos europeus, tendo alguns deles chegado mesmo a explorar o motivo de modo mais literal, a exemplo de *A senhora Morte* (1891), qualificado por sua autora, a francesa Rachilde, como um “drama cerebral em três quadros”, ou *O epílogo das estações humanas* (1893), de Saint-Pol Roux,

⁴¹ Tal proposta de leitura d’*O marinheiro* foi levada a termo por Caio Gagliardi em sua “Introdução”, in Fernando Pessoa, *Teatro do êxtase*, São Paulo, Hedra, 2010, p. 9-47.

quem igualmente adverte que seu drama se passa menos na sala de uma torre do que no interior de um imenso crânio.

As peças referidas até aqui têm em comum o fato de apontarem para o deslocamento do drama da esfera intersubjetiva (o diálogo entre os indivíduos) para a intrassubjetiva (o diálogo do indivíduo consigo mesmo), deslocamento esse que não parece estranho a *O marinheiro* de Pessoa. Semelhante propensão à dramaturgia subjetiva, já manifesto no simbolismo de língua francesa, não se restringe, é claro, a esta corrente estética e suas reverberações se fazem sentir ainda ao longo do século XX. O agente de algumas das realizações mais radicais de tal tendência é August Strindberg, que, assim como Pessoa, não concebia o “eu” como uma entidade estável e coesa. Assim sendo, explorar o parentesco entre as realizações dramáticas desses dois escritores constitui o propósito central do presente texto, cujo objetivo é contribuir para possibilidades mais estimulantes de leitura da dramaturgia pessoana, situando-a para além do lugar-comum da comparação com o simbolismo e, ao mesmo tempo, inserindo-a em um panorama mais abrangente do drama moderno europeu.

2.

À primeira vista, pode parecer surpreendente que a perspectiva individual seja um dos pilares da obra do escritor sueco, que, em entrevista acerca de seu primeiro relato autobiográfico, *O filho da criada* (1886), chegou a afirmar: “Só se conhece uma vida, a sua própria...” (SZONDI, 2011. p. 47). Antes de configurar simples renúncia a um princípio de composição ainda obedecido por Ibsen – o dramaturgo deve se apagar por completo diante de suas personagens e permitir que aflore apenas a voz delas durante todo o decorrer da peça –, a afirmação é reveladora do movimento que se efetua naquela dramaturgia a partir de *O pai*, escrita no ano seguinte: a invenção de um teatro em primeira pessoa, embora camuflado pela convencional partilha das réplicas entre diferentes locutores.

Estruturada em torno de um “combate de cérebros”, a peça de 1887, que na aparência encena um conflito familiar, é dominada pela perspectiva da personagem do título. A esse respeito, Peter Szondi já observou que a obra não se constitui a partir da representação direta da relação entre diferentes indivíduos, sendo antes concebida a partir do ponto de vista exclusivo do patriarca (o capitão), em torno do qual orbitam a esposa Laura, a filha Bertha e a ama. Desta forma, mesmo quando o pai não está no palco, o diálogo é dominado por ele, na medida em que se faz presente como o único tema da conversa. O crítico húngaro salienta,

ainda, que mesmo a verossimilhança das últimas palavras da esposa no final do segundo ato depende de que as concebamos como projeção de pensamentos que o próprio patriarca desconfia em sua mulher (SZONDI, 2011, pp. 47-50). Logo, vê-se que as figuras colocadas em cena, destituídas de autonomia, se subordinam a um “eu” central. Esta centralidade é o que confere à peça estatuto semelhante ao de um monólogo disfarçado, algo que também sucede n’*O marinheiro* de Pessoa.

Em *O pai* está representada, portanto, uma primeira tentativa, por Strindberg, de dar forma dramática ao tema do “eu” em conflito consigo mesmo, já desenvolvido no primeiro volume de sua mencionada autobiografia. A partir de então, o dramaturgo dará prosseguimento à sua busca pelo emprego de dispositivos que ponham em evidência a natureza múltipla e prismática do indivíduo. Assim, no prefácio a *Senhorita Júlia* (1888), o autor pondera que suas personagens são dotadas de caráter moderno, “vivendo em uma época de transição, mais agitada e mais nervosa que a precedente”, razão pela qual ele as teria delineado como “um conglomerado de civilizações passadas e atuais”, em conformidade, de resto, com as feições da alma humana, “ela mesma uma reunião de peças de todos os tipos” (STRINDBERG, 1986, p. 101). Mais adiante, escreverá, de modo ainda mais categórico:

O caráter não parece, pois, ser uma coisa tão estável como gostaríamos de o fazer parecer. (...) Ao observarmos dia após dia as ideias que eles [os homens] concebem, as opiniões que emitem ou suas veleidades de ação, descobrimos uma verdadeira barafunda que não merece o nome de caráter. Tudo se apresenta como uma improvisação sem nexos, e o homem, sempre em contradição consigo mesmo, aparece como o maior mentiroso do mundo. (STRINDBERG, 1986, p. 112)

Em comentário à passagem acima, o dramaturgo e estudioso francês Jean-Pierre Sarrazac sustenta que, “definindo seu próprio teatro, Strindberg introduzia, sem o saber, o de Pirandello (...) totalmente refratário à noção de caráter” (SARRAZAC, 1989, p. 83). O leitor familiarizado com a obra de Pessoa não demorará a estender tal afirmação ao escritor português, responsável por formulações que se assemelham àquelas que acabamos de ler, a exemplo da que segue, publicada em jornal no ano de 1915, integrando a primeira das “Crônicas da vida que passa”:

A contínua transformação de tudo dá-se também no nosso corpo, e dá-se no nosso cérebro conseqüentemente. (...) || Uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem a obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes no mesmo dia. (...) || O homem disciplinado e culto faz da sua sensibilidade e da sua inteligência espelhos do ambiente transitório: é republicano de manhã e monárquico ao

crepúsculo; ateu sob um céu descoberto, é católico ultramontano a certas horas de sombra e silêncio (...) || Convicções profundas, só as têm as criaturas superficiais. (PESSOA, 2000, p. 103)

Sarrazac reconhece em Strindberg e Pirandello os mais destacados agentes da desmontagem radical do caráter da personagem que se verifica no drama moderno. Se considerássemos outras parcelas da obra de Pessoa – e não apenas os seus dramas estáticos –, não seria difícil ajustá-lo ao cenário armado pelo estudioso francês, que, no âmbito romanescos, reconhece n’*O homem sem qualidades* de Musil o principal equivalente da “personagem sem caráter” que caracteriza as escritas dramáticas desde a passagem do século XIX para o XX. Sob tal perspectiva, seria possível evocar numerosas passagens do *Livro do desassossego* em que o narrador pressente se eclipsar sua própria identidade e se vê diante do vácuo que carrega dentro de si. Assimilemos, então, qual é o procedimento valorizado pelo crítico na obra daqueles dois dramaturgos.

O ensaísta evidencia o “verdadeiro trabalho de sapa” (SARRAZAC, 2011, p. 77) produzido pela dupla na elaboração de suas personagens, com o objetivo de esvaziá-las de caráter. Dito de outro modo, tanto um quanto o outro desempenham uma atividade oculta ao construí-las: se ainda aparentam prestar alguma obediência a convenções do drama, atribuindo determinadas ocupações a algumas de suas figuras (o tintureiro Rodolfo Valström, o pedreiro Andersson e o jardineiro Gustavsson, em *A casa queimada*, de Strindberg; o romancista Ludovico Nota e o jornalista Alfredo Cantavalle, em *Vestir os nus*, de Pirandello), não o fazem senão para resguardar o dismantelamento das engrenagens da forma dramática canônica já entrevisto em suas obras, nas quais “a ablação do carácter remete para uma fragmentação, ou mesmo para uma *dissolução da fábula*” (SARRAZAC, 2011, p.79). Assim sendo, compreende-se por que Zola não reconhece como “naturalistas” os tipos sociais retratados em *O pai*, justamente por carecerem de apuro individual⁴². Estando conservada, em parte, a aparência íntegra de suas personagens, Strindberg e Pirandello procedem ao esfacelamento da personalidade daquelas criaturas.

⁴² Cf. o seguinte excerto da réplica enviada pelo escritor francês ao autor de *O pai*: “O senhor sabe, talvez, que não sou adepto da abstração. Gosto que as personagens tenham estado civil completo (...) E o seu capitão, que sequer tem nome, seus outros personagens, que são quase *êtres de raison*, não me transmitem a sensação completa que eu demando da vida. Mas existe certamente aí, entre mim e o senhor, uma questão de raça”. In August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., p. 96.

A aposta de Pessoa, por sua vez, não reserva espaço para sutilezas, pois não se dissimula a condição espectral das personagens que comparecem nos seus dramas estáticos. De fato, as três veladoras d’*O marinheiro* se distinguem umas das outras apenas por um numeral ordinal que antecede o substantivo, sendo este rapidamente elidido (procedimento similar ao aplicado por Maeterlinck para diferenciar os cegos de nascença em uma de suas peças, quem, todavia, manteve o numeral junto ao substantivo em todas as ocorrências). Tal identificação genérica é radicalizada pelo dramaturgo em outros textos da mesma espécie: em *Salomé*, as servas da princesa são caracterizadas pela inicial “A”, que tanto pode fazer analogia às palavras “ama” ou “aia” quanto marcar o grau de indeterminação daquelas vozes; na mesma obra, um dos guardas é discriminado apenas pela letra “X”, designação que se repete em *A morte do príncipe*, para batizar a figura que acompanha os delírios da personagem referida no título.

Em matéria de indefinição das personagens, deve-se enfatizar, ainda, que nenhum desses dramas estáticos está no mesmo nível que *Diálogo no jardim do palácio*. Ora referidas como “A” e “B”, ora como “1.ª” e “2.ª”, a depender do fragmento em questão, sequer conseguimos precisar o gênero daquelas figuras: num momento, parece tratar-se de duas mulheres (ou mesmo de dois homens); no outro, um homem e uma mulher. Em um trecho, é sugerido um grau de parentesco – “Os nossos pai e mãe foram os mesmos” – (PESSOA, 2011, p. 70), que em outro excerto dá lugar a uma relação matrimonial – “(...) amo em ti o pai do meu filho futuro” (PESSOA, 2011, p. 77). Nesse caso, porém, a indefinição parece refletir antes o próprio estado fragmentário da obra do que um fim dramático, à diferença do que ocorre em determinada altura de *A morte do príncipe*, quando a personagem do título, já perdendo a consciência, solicita a seu interlocutor: “Tratai-me antes de Senhora... Sou uma princesa de quem se esqueceram quando buscaram rainha...” (PESSOA, 2011, p. 96).

À parte o estado de inacabamento de quase todos os seus dramas estáticos, percebe-se que Pessoa, ao esboçar figuras que não disfarçam a própria fantasmagoria, aponta para uma tendência amplamente explorada por diversos dramaturgos no decorrer do século XX: também Nathalie Sarraute, Marguerite Duras e Philippe Minyana, para referir apenas três exemplos, construíram personagens com frequência desprovidas de nome próprio ou mesmo identidade social.

Não escapou a Jean-Pierre Sarrazac o entendimento de que, na esteira de Strindberg, vários dramaturgos modernos investiram na elaboração de figuras espectrais. Longe de aí

vislumbrar mais um sintoma de crise da forma dramática, o estudioso enxerga nesse gesto a reconfiguração do próprio conceito de personagem, transmutada em “impersonagem”. Deste modo, projeta-se um modelo alternativo ao que Szondi propôs, assentado em análises de Adorno e Lukács. Se para esses três críticos o esvaziamento da personagem resulta em enunciadores que não passam de abstrações – ou seja, indivíduos despersonalizados –, Sarrazac sugere que tal processo estaria fundamentado não na despersonalização, e sim no que chama de “impersonalização”:

“Todas as pessoas do mundo”, um qualquer, cada um – *Jedermann*, escrevia-se em alemão no tempo do expressionismo –, é precisamente essa figura, menos abstracta que impessoal, que o autor dramático moderno e contemporâneo pretende desenhar. No tempo do *mythos* aristotélico, a personagem era o herói activo, “agente”, duma grande reviravolta da sorte, dum drama na sua própria vida. Na época da fragmentação, da dissolução da fábula, não é mais que o espectador passivo e impessoal do drama da vida (...) a personagem se eleva até àquilo que eu chamaria a *impersonagem* (...) (SARRAZAC, 2011, pp. 87-88)

Pouco adiante, o estudioso francês esclarece que, ao reivindicar a subjetividade de suas composições, Strindberg aspira a uma “dimensão impessoal e transpessoal do humano” (SARRAZAC, 2011, p. 88), instituindo o aparente paradoxo de uma escrita em primeira pessoa que ultrapassa o âmbito particular. Na realidade, tal gesto corresponde ao cumprimento, pelo autor sueco, de uma obra dramática que, perpassada por elementos autobiográficos, promove o rearranjo de noções como a de confiança, na medida em que rejeita a integridade do caráter do indivíduo. A execução de tal programa em diferentes direções distingue esse dramaturgo como um dos mais notáveis representantes da dramaturgia subjetiva.

3.

São de tal modo evidentes as inclinações autobiográficas da obra dramática de Strindberg que não apenas foram comentadas por sucessivas gerações de críticos, como também chegaram a incomodar o dramaturgo. Ao menos é o que se depreende de carta remetida por ele, em abril de 1907, a Emil Schering, tradutor e divulgador de sua obra na Alemanha. Nela, o missivista roga ao destinatário que não veja “autobiografia ou confissões”

em seus novos dramas (*Tempestade*, *A casa queimada* e *A sonata dos espectros*, apelidadas por ele como “peças de câmara”), ainda que, sob a forma de “mosaico”, eles tenham incorporado elementos de sua própria vida⁴³.

Também Pessoa se empenhou em escapar ao inconveniente de ter seus escritos reduzidos a contingências biográficas. No entanto, a exemplo do dramaturgo escandinavo, ele mesmo forneceu subsídios para leituras daquela espécie, sedimentadas na produção crítica dos jovens intelectuais reunidos em torno da revista *Presença*, no final dos anos 1920. Assim é que, embora tenha recomendado a um deles maior cautela no “estudo do homem”, são frequentes as passagens de textos seus em que se percebe o esforço de vincular a apreensão daquilo que escreve a componentes de sua própria personalidade, cuja autodiagnosticada “histero-neurastenia” ele realçou mais de uma vez⁴⁴. De todo modo, o apego presencista a princípios como “verdade” e “sinceridade” fez ganhar ainda mais força, no autor dos conhecidos poemas “Autopsicografia” e “Isto” – ambos originalmente veiculados nas páginas daquele periódico –, a percepção de que, em arte, expressar um sentimento não equivale a senti-lo simplesmente, senão que a pensá-lo e depois fingi-lo, ou seja, senti-lo por meio da imaginação. Um ponto de vista aproximado a esse foi sustentado por Strindberg no imediato seguimento da carta referida mais acima: “Aquilo que não corresponde aos fatos é obra poética, e não mentira”.

Faz-se notar, na obra dos dois escritores, a emergência de novas concepções de subjetividade que redefinem os horizontes do íntimo na criação artística, destituindo-o de contornos narcísicos. Se o narrador do *Livro do desassossego* admite apenas a confiança daquilo que não se sente⁴⁵, em Strindberg a confissão se expande para além do domínio individual e assume feições distintas ao longo de sua trajetória dramaturgic. Será preciso, então, nos afastarmos momentaneamente dos “dramas estáticos” de Pessoa e prestarmos mais atenção a determinados aspectos de algumas peças do autor sueco, antes de voltarmos a aproximar as realizações de ambos.

⁴³ Esse e outros trechos da correspondência do dramaturgo são traduzidos e citados por Carl-Gustaf Bjurström em August Strindberg, *Théâtre complet*, v. 6 (tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al), Paris, L’Arche, 1986, p. 510.

⁴⁴ O jovem intelectual a quem o autor se dirige no exemplo mencionado é João Gaspar Simões. Cf. carta de 11 de Dezembro de 1931, in Fernando Pessoa, *Correspondência –1923-1935* (organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 248-258. Em relação à histero-neurastenia, o exemplo mais célebre, para nos restringirmos ao âmbito epistolar, é a assim chamada “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, endereçada ao também presencista Adolfo Casais Monteiro (ibid., p. 337-348).

⁴⁵ “Confessa, sim; mas confessa o que não sentes”. In Fernando Pessoa, *Livro do desassossego* (edição de Richard Zenith), 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 323.

Ao analisar a dramaturgia subjetiva do escritor, Peter Szondi pontua que o propósito de estabelecer o “eu” de um indivíduo no centro da obra o conduziu a progressivo distanciamento da construção dramática tradicional. Deste modo, Strindberg não demorou a deixar de lado dispositivos clássicos como as unidades de ação, espaço e tempo – em alguma medida observadas em *O pai* –, entregando-se a experimentos como o monodrama em um ato *A mais forte* (1889), no qual a exibição de estados anímicos do sujeito se fundamenta no recurso a uma só personagem, sem depender, como na outra peça, da absorção de todas as demais pelo ponto de vista do protagonista:

Cabe ressaltar, entretanto, que o personagem único não é nenhuma figura autobiográfica de Strindberg. Tem-se a explicação para isso quando se reconhece que a dramaturgia subjetiva surge menos da concepção de que só se pode traçar a própria vida psíquica (pois somente essa se encontraria à disposição daquele que o pretendesse) que da intenção, que a precede, de conferir realidade dramática à vida psíquica ela própria – esse algo essencialmente oculto. (SZONDI, 2011, pp. 50-51)

Ainda no século XVIII, Diderot já havia pressentido essa mesma exigência de tornar dramaticamente apreensível o conteúdo da psique, quando, meditando sobre o teatro francês então vigente, se interroga sobre a possibilidade de se esquadriñar o espírito humano na mesma proporção em que um astrônomo o faz com o cosmos para determinar os movimentos dos corpos celestes⁴⁶. Naturalmente, semelhante intento de abrir a cena para o que está além do visível desafia os limites da representação teatral, na medida em que a própria etimologia do vocábulo teatro remete a “lugar de onde se vê”.

Assim sendo, é possível argumentar, por um lado, que as diferentes formas de manifestação da dramaturgia subjetiva, do ponto de vista cênico, não podem efetivar plenamente sua ambição de trazer uma psique para o palco. Isso porque, embora tenham dilatado os horizontes da teatralidade, ao fazerem uso de meios de exploração do íntimo até então imprevistos naquela modalidade artística, elas não escapam a uma particularidade que distingue o teatro do romance: neste, a focalização interna da personagem a partir do monólogo interior se aproxima do grau máximo, ao passo que, naquele, tal enfoque inevitavelmente converge para a psique do espectador (“aquele que vê”)⁴⁷. Por outro lado, conforme bem formulou Arnaud Rykner, o que está em jogo, na virada do século XIX para o

⁴⁶ Cf. citação de carta do pensador a Sophie Volland em Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 72.

⁴⁷ A este respeito, cf. Joseph Danan, “Monodrama (polifônico)”, in Jean-Pierre Sarrazac (org.), *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (tradução de André Telles), São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 115.

XX, é a ascensão de um novo modelo óptico, consequência de eventos como a democratização da fotografia instantânea, a descoberta da radiografia e a explosão do cinema:

Esse mergulho em uma iconografia triunfante faz com que não possamos mais nos satisfazer em enxergar ingenuamente o mundo, em uma relação imediata e primária. Da mesma forma, não podemos mais nos satisfazer em estar diante de um “espetáculo” – isto é, um objeto visual –, sem questionar as condições da visão que o apreende. (RYKNER, 1999, p. 195)

Cristaliza-se, assim, a “encruzilhada naturalista-simbolista” já conceituada por Jean-Pierre Sarrazac para dissipar a exagerada oposição entre a primeira estética, com seu gosto pelo visível (evidente em sua defesa da observação exata dos fatos), e a segunda, em favor do invisível (responsável por sua desconfiança em relação à representação teatral, que a faz preferir o livro ao palco). É mesmo seguro afirmar que ambas articulam os dois elementos em um dispositivo: há sombras que se agitam por trás daquilo que nossos olhos captam, uns as nomeando “meio” ou “hereditariedade”, e outros, “destino” ou “cosmos” (RYKNER, 1999, pp. 192-193). Alguns dos últimos dramas escritos por Strindberg, precisamente aqueles referidos na carta a seu tradutor alemão – conjunto ao qual se deve acrescentar, ainda, *O pelicano* –, são bastante representativos da confluência entre as duas correntes e estabelecem o último estágio da dramaturgia subjetiva engendrada por ele.

O autor sueco desenvolveu suas quatro “peças de câmara” no âmbito do Intima Theatern (1907-1910), fundado e conduzido em Estocolmo pelo próprio dramaturgo, em parceria com o ator e diretor August Falck. Fica explícita, tanto na rubrica sob a qual os textos são reunidos quanto na designação do empreendimento, a busca por uma forma teatral de proporções mais restritas, cujas linhas gerais são sintetizadas pelo seu criador nos seguintes termos: “Ir ao fundo, mas permanecer breve” (STRINDBERG, 1986, p. 506).

Apenas à primeira vista é que se pode situar esse projeto na contramão daquele assumido pelo escritor em duas importantes peças anteriores: *Rumo a Damasco* (1898-1904) e *Uma peça de sonho* (1901). Ambas extensas e dotadas de extremo alongamento da fábula, testemunham o empenho do dramaturgo em encontrar o molde mais adequado para a consecução da dramaturgia subjetiva. Para compor a primeira, Strindberg se apoiou no modelo do “drama de estações”, de matriz medieval e aparentado ao *Fausto* de Goethe. Nela, a viagem exterior levada a termo pelo Desconhecido remete a um périplo interior (a jornada de autoconhecimento) e constitui, nesse sentido, uma experiência antes psíquica do que física.

O mesmo padrão episódico preside a estrutura da segunda, que acompanha os passos de Inês, filha do deus Indra, após esta descer à Terra para observar de perto os sofrimentos dos homens. Tanto em uma quanto na outra, o tradicional sistema de ações orgânicas e congruentes dá lugar a uma sequência de quadros cujo arranjo se processa menos por subordinação do que por coordenação, resultando em cenas mais ou menos independentes. Uma vez desfeita a ação una e coesa preceituada pelos antigos, o “belo animal” aristotélico é despedaçado em formas breves, costuradas umas às outras de modo, por vezes, aleatório e desconexo.

Paralelamente à composição de *A casa queimada* e *A sonata dos espectros*, Strindberg redige um sucinto apontamento referente a *Uma peça de sonho*, em vias de ser encenada no Teatro Íntimo, no qual assim justifica a ausência de coesão do texto:

Nessa peça de sonho, assim como na precedente, *Rumo a Damasco*, o autor buscou imitar a forma incoerente, na aparência lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. O tempo e o espaço não existem. Sobre um fundo de realidade insignificante, a imaginação borda novos padrões: uma mescla de memórias, de eventos vividos, de invenções livres, de desvarios e de improvisações. (STRINDBERG, 1986, p. 137)

A “realidade insignificante”, à qual a matéria dos sonhos se sobrepõe, é posta em evidência nas peças tardias do escritor, situadas uma vez mais em espaços tipicamente burgueses. Radicaliza-se, no entanto, o procedimento já empregado por Ibsen em *O pequeno Eyolf*, por exemplo: se nesta peça do autor norueguês a figura da Mulher dos Ratos contribuía para a instalação de uma atmosfera nebulosa em ambientes do cotidiano, provocando fissuras naquele texto de contornos ainda naturalistas, as “peças de câmara” de Strindberg exibem não mais fendas, mas crateras no modelo realista de representação:

O ESTUDANTE: Posso usar a concha?
 A LEITEIRA (*Segura a concha para si.*)
 O ESTUDANTE: Você não terminou ainda?
 A LEITEIRA (*Olha para ele aterrorizada.*)
 O VELHO: (*Para si mesmo.*) Com quem ele está falando? – Não vejo nada! – Será que está louco? (STRINDBERG, 2010, pp. 10-11)

Ao colocar seres humanos, visões, múmias e defuntos no mesmo plano, o autor d’*A sonata dos espectros* – já desde as primeiras réplicas, citadas acima – não mascara a atmosfera onírica que dá o tom do texto. É preciso enfatizar, contudo, que a inserção de figuras fantasmagóricas no seio da vida diurna não tem por objetivo convertê-la em pesadelo, mas

sim revelar-lhe a verdadeira natureza: “A bem dizer, nós não vivemos na realidade, mas na ideia que dela nos fazemos”, fez notar o escritor em apontamento a respeito de Zola. “Tudo não passa de ilusão e simulacro”, complementa, “espelho de aparências que não passa da sombra de um sonho” (STRINDBERG, 1986, p. 130).

Nas “peças de câmara”, é motivo recorrente, então, a ideia de que a realidade circundante configura um sonho e que todos os homens se assemelham a sonâmbulos: “Eu sei que durmo”, enuncia o Estranho em *A casa queimada*, “mas todavia estou acordado e espero somente que me despertem” (STRINDBERG, 1963, p. 185). A mesma intuição é reforçada pela Filha em *O pelicano*: “Vivo como uma sonâmbula, mas não quero que me acordem. Porque depois não poderia continuar a viver” (STRINDBERG, 1993, p. 43).

A estratégia de descortinar a ficção da vida mediante o recurso ao sonho é igualmente realizada por Pessoa em seus dramas: “Dorme para a ilusão do Mundo”, recomenda-se ao protagonista de *Sakyamuni*, peça de inspiração budista (PESSOA, 2017, p. 157); “Andamos a dormir para nós próprios. Quanta alma durará o nosso sono?” (PESSOA, 2017, p. 72), declara uma das figuras presentes em *Diálogo no jardim do palácio* que, em outro fragmento, diz também: “Andamos como sonâmbulos numa terra de abismos (...)” (PESSOA, 2017, p. 81). “O presente parece-me que durmo...” (PESSOA, 2017, p. 36), divaga a Segunda Veladora em *O marinheiro*, a qual mais adiante ainda interroga: “Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta cousa vaga a que eu chamo a minha vida?...” (PESSOA, 2017, p. 42). Tal pressentimento, enfim, configura uma das mais fecundas obsessões do escritor, que a cultivou não apenas em tais dramas, mas também em inúmeros poemas e textos de natureza especulativa, bem como nas páginas que compõem o *Livro do desassossego*: “Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (PESSOA, 2012, p. 191).

Vê-se que a insistência em proclamar a equivalência entre sonho e vida constitui aspecto fundamental tanto das “peças de câmara” de Strindberg quanto dos “dramas estáticos” de Pessoa. O que mais claramente os distingue é a opção, pelo escritor português, de levar ao extremo o princípio de concentração dramática que o sueco sintetizou na imagem da noz:

Em cada drama há uma cena! É esta cena que eu quero (...) Na França, eu comia sempre cinco costelas de cordeiro (...) A costela se compunha, efetivamente, de meio quilo de osso e dois dedos de gordura que eu deixava de lado. No interior dela, havia uma pequena bola de carne, a noz. É isso o

que eu comia. E, da mesma forma, eu diria ao dramaturgo: *Não me dê senão a noz!* (STRINDBERG, 1964, P. 15)

Em *Senhorita Júlia*, composto no mesmo ano que a passagem acima, o dramaturgo formaliza semelhante ideal por intermédio da redução de elementos decorativos ao mínimo (uma mesa e duas cadeiras, fundamentalmente) e da dispensa da divisão em atos, o que o exime da necessidade de introduzir situações ou personagens secundárias, bem como favorece o adensamento do “combate de cérebros” entre o criado Jean e a patroa Júlia. A falta de ação exterior, no entanto, é compensada pelos enfrentamentos verbais que impulsionam o drama e conferem algum dinamismo à cena, que, fiel à ortodoxia realista-naturalista, tampouco dispensa os elementos de crítica social.

Sob esse viés, o texto do autor sueco poderia parecer ainda excessivo a Pessoa, que, radicalizando princípios de contenção dramática enaltecidos por aquele dramaturgo, não apenas busca despir seus “dramas estáticos” de convenções que permitam a reconstituição cênica das aparências do mundo real, ao investir no extremado apagamento da fisionomia particular das personagens ou na eliminação de referências temporais (“Ainda não deu hora nenhuma”, diz a Primeira Veladora na réplica que abre *O marinheiro*) (PESSOA, 2017, p. 31), como também não se interessa por problemas relativos à vida em sociedade, a exemplo do desnível de classe que fundamenta a peça de Strindberg. Bem ao contrário, o autor português faz a protagonista de *Salomé* elaborar, através do recurso a uma narrativa contada por ela a suas servas, “o casulo de uma história em que nos fechamos da vida” (PESSOA, 2017, p. 267).

Embora orientadas por princípios de síntese adequados às proporções do Teatro Íntimo, cuja sala continha apenas 160 assentos, o que proporcionava maior proximidade da plateia ao palco, mesmo as “peças de câmara” apresentam elementos dispersivos, segundo os padrões de Pessoa. A título de exemplo, detenhamo-nos rapidamente sobre a primeira delas, *Tempestade*.

A dinâmica da peça, estruturada em três atos (o primeiro e o último transcorrem diante de um edifício, e o do meio, dentro de um dos apartamentos), se assemelha a *Interior*, de Maeterlinck, em que a cena está cindida em dois espaços: o jardim onde dialogam o Velho e o Estrangeiro, portadores da notícia do afogamento de uma menina, e, ao fundo, a casa onde

habitam os parentes da criança. No texto do dramaturgo belga – mais próximo da economia de meios que caracteriza o teatro pessoano –, praticamente nada acontece: assistimos à hesitação daquelas duas personagens, que procuram reunir coragem para divulgar o evento trágico à família, e estas, por sua vez, assistem aos movimentos executados por aquelas figuras, narrando-os para nós. Os lances iniciais de *Tempestade* reproduzem atmosfera análoga, introduzindo personagens como o Senhor e o confeitiro Starck, que travam diálogos banais e se limitam, na maior parte do tempo, a tecer especulações a respeito do que se passa na casa dos novos moradores, situada no primeiro andar.

O parentesco entre as duas peças, no entanto, se restringe aos elementos citados. Isso porque, nas palavras de Fernando Midões, Strindberg, diferentemente de Tchekhov, tem dificuldade em sustentar o ritmo onde nada acontece: “Tudo começa neutro, sem drama, mas logo irrompe a cavalgada das paixões. Impossível o universo silencioso, interior (...) do autor de *O Cerejal*” (MIDÕES in STRINDBERG, 1963, pp. 12-13). Ainda assim, cabe assinalar que, transposta para o texto aqui comentado, semelhante passagem de um tom a outro não se opera de maneira brusca. De fato, elementos melodramáticos já se insinuavam em algumas réplicas do início do primeiro ato, cujo desfecho evidencia o caráter metafórico da tempestade do título: os novos inquilinos do apartamento do primeiro andar, cujas janelas estavam sempre cobertas por cortinas e de onde se ouviam frequentes ruídos, são a ex-companheira do Senhor, a filha deles e o segundo marido da mulher, figuras que, ausentes por dez anos, vêm perturbar a paz do protagonista.⁴⁸ Há espaço, ainda, para o rocambolesco: no fim do segundo ato, o padrasto, causador de maus-tratos à esposa, foge com a filha do confeitiro Starck, o que amplia as dimensões do já anunciado temporal.

A partir desse exemplo, percebem-se, sem dificuldade, as diferenças entre as “peças de câmara” e os “dramas estáticos” pessoanos. Assim sendo, será mais estimulante, agora, nos determos sobre um recurso comum aos dois dramaturgos: o dispositivo do desdobramento.

4.

“As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam”, observou Strindberg no breve apontamento relativo a *Uma peça de sonho*, mencionado anteriormente.

⁴⁸ Nesse sentido, o Senhor desempenha o papel, já largamente apontado pela crítica, de duplo do autor, na medida em que os infortúnios experimentados por ele em relação à ex-mulher são bastante próximos daqueles vivenciados pelo próprio Strindberg, configurando um dos elementos biográficos referidos na carta a Emil Schering comentada no início desta seção.

Ali, Inês, filha de Indra, ao descer à Terra, se converte em Inês, esposa do Advogado. Mesmo implicada nos eventos que anteriormente assistia a partir dos céus, a divindade conserva, porém, o distanciamento com relação a eles:

O OFICIAL – (...) Ouve! Recomeçaram os ensaios! (*A cena é varrida pela luz intermitente de um projetor.*) O que é que se passa? (*Marca o ritmo e comenta a aparição e a desapareção da luz.*) Luz!... Escuridão!... Luz!... Escuridão!

INÊS (*Imitando-o*) – Dia!... Noite! Dia!... Noite!... Vê como a Providência é misericordiosa: abrevia a tua espera e os dias voam, perseguidos pelas noites... (STRINDBERG, 1978, p. 63)

Introduzida no plano terrestre, que não passa de um sonho, Inês, embora assuma forma humana, não perde a condição de testemunha, tanto dos outros quanto de si própria. Trata-se, pois, de uma personagem que oscila entre o agir e o ver(-se) agir, o que também se aplica ao Senhor de *Tempestade*.

No início da peça, o homem põe-se a observar a fachada do prédio em que mora, indagando-se a respeito da identidade dos novos inquilinos do primeiro andar, sempre protegidos por cortinas vermelhas nas janelas, elementos de decoração que remetiam a um “pano de teatro, atrás do qual se ensaiassem dramas sangrentos” (STRINDBERG, 1963, p. 24). Ao término do primeiro ato, o observador assume o papel de observado, quando seu irmão e sua ex-mulher, escondidos no jardim, espreitam os movimentos feitos por ele em sua casa. Desenrolando-se todo o ato seguinte dentro da habitação do protagonista, somos transportados para o interior daquele teatro e assistimos aos espectadores se transfigurarem em intérpretes, uma vez que esta parcela da peça coloca o antigo casal frente a frente, em mais um episódio de “combate de cérebros”. Já no arremate, de volta à área externa do edifício, o Senhor solicita à sua criada que “desça os estores [do apartamento do primeiro andar], para não termos mais espetáculo” (STRINDBERG, 1963, p. 105).

Interior, a peça de Maeterlinck que nitidamente inspirou a arquitetura dramática de *Tempestade*, se serve do mecanismo do desmembramento em termos similares a este texto: no arremate, o Velho, após ingressar na casa antes observada à distância, se converte em objeto de contemplação externa; sabendo disso, lança um olhar para as janelas da sala, através das quais a multidão ao longe, no jardim, conseguia avistar o que se passava lá dentro. Está

adicionado, assim, mais um nível ao processo de desdobramento: a personagem olha na direção da plateia, consciente de que protagoniza um espetáculo.

Nos textos de Maeterlinck e Strindberg, sugeria-se o discernimento, pelas personagens, de sua própria ficcionalidade, o que convergia para alguma espécie de corte, quer no âmbito espacial, quer na esfera íntima. Expediente correlato a esse está no centro dos “dramas estáticos” de Pessoa.

“Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar”, diz a Segunda Veladora em *O marinheiro*, instantes após ter começado a narrar a história da personagem do título. “À medida que o vou contando”, prossegue pouco adiante, “é a mim também que o conto...” (PESSOA, 2017, p. 40). A indistinção entre locutor e ouvinte, proporcionada pelo estranhamento da própria voz, bem como a potência criadora da palavra, são temas que perpassam toda a peça e que adquirem especial densidade se consideradas à luz daquela narrativa, detonadora da acentuada cisão que a partir dali se opera no drama, motivo pelo qual será útil nos determos sobre o conto por um momento.

Depois de naufragar, um marinheiro encontra refúgio em uma ilha longínqua e, saudoso de sua terra natal, para onde provavelmente jamais retornaria, passa a “sonhar uma pátria que nunca tivesse tido”(PESSOA, 2017, p. 39), em substituição à anterior. Assim é que, dia após dia, durante anos, empenha-se em sua criação: delinea paisagens, cidades, ruas e travessas; na sequência, preenchendo-as com habitantes, principia a distinguir os “companheiros da infância”, bem como “os amigos e inimigos da sua idade viril” (PESSOA, 2017, p. 41). Chega um momento, todavia, em que, cansado de sonhar, o marinheiro tenta se recordar de sua pátria autêntica, sem sucesso: todas as lembranças convergiam para sua “pátria de sonho” (PESSOA, 2017, p. 41). Mais do que inúteis, portanto, mostram-se absurdos seus esforços de recordação:

Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... (PESSOA, 2017, p. 41)

Ao término do relato, as veladoras passam a se questionar: e se, assim como aquelas do marinheiro, suas lembranças, ao invés de frutos de vivências empíricas, não passassem de criações do imaginário? A partir da história narrada, portanto, deflagra-se uma sequência de “peripécias mentais”,⁴⁹ agentes dessa drástica inversão da perspectiva do sonho, quando as veladoras se questionam se “não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (BRÉCHON, 1999, p. 44).

Pode-se enxergar, n’*O marinheiro*, o emprego do princípio maeterlinckiano da personagem sublime, aparentada à morte ou, se preferirmos, à fatalidade, à Fortuna. Ao lançar mão de tal expediente, Pessoa o amplifica: a presença que se insinua entre as veladoras corresponde não apenas à morte – cenicamente simbolizada, ainda, pela quarta donzela, que jaz no caixão à frente delas –, mas a uma “quinta pessoa”, entidade invisível que elas intuem ali poder se manifestar a qualquer instante. À luz da história narrada pela Segunda Veladora, poderíamos concluir que tal figura condiz com a do marinheiro: destituídas de fisionomia exterior, aquelas mulheres conformariam o produto de mais um sonho da personagem do título. Uma nova camada pode ser acrescentada a esta hipótese, porém, se considerarmos mais um seguimento da já mencionada nota de Strindberg a *Uma peça de sonho*:

As personagens se duplicam, se desdobram, se evaporam e se condensam. Mas uma consciência as domina a todas: a do sonhador. Para ele, não há segredos, inconsequências ou leis. Ele não julga, não assente, apenas relata; e, na mesma medida em que o sonho é quase sempre doloroso, raramente alegre, um acento de tristeza e de melancolia vibra através de todo o relato. (STRINDBERG, 1964, p. 137)

Quem mais, senão o próprio autor, seria capaz de mirar suas criações de modo onipresente, absoluto e imparcial? Sob tal perspectiva, mais do que o marinheiro – criatura revertida em criadora –, a “quinta pessoa” (o “sonhador”) parece equivaler à instância autoral⁵⁰. Mas se em Strindberg a cisão entre personagem sonhadora e personagem sonhada constitui

⁴⁹ O termo é de Robert Bréchon. Cf., do autor: *Estranho estrangeiro – uma biografia de Fernando Pessoa* (tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué), 2ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 178.

⁵⁰ Tal hipótese foi igualmente aventada por Caio Gagliardi e Renata Soares Junqueira, em estudos sobre a peça. Ambos referem o parentesco de tal procedimento com aquele de que Pirandello lança mão em *Seis personagens à procura de um autor*. A referência completa ao primeiro estudo se encontra na nota 3; quanto ao segundo, cf.

um dos pilares do veio autobiográfico da dramaturgia subjetiva por ele engendrada, dispositivo que lhe permite desdobrar-se e imiscuir-se no seio de suas obras, estando simultaneamente dentro e fora delas, essa mesma cisão, nos “dramas estáticos” de Pessoa, não se permite apanhar com tanta clareza e, desse modo, não está expressamente vinculada às feições do eu empírico, como no caso do dramaturgo sueco. Em *Salomé*, por exemplo, outra peça de Pessoa cujo núcleo se constitui de uma narrativa, tal instância se conecta com o divino: “Não se pode sonhar sem Deus saber” (PESSOA, 2017, p. 183), conclui a protagonista ao constatar que a história narrada por ela a suas servas, em torno de “um santo que criasse deuses” (PESSOA, 2017, p. 180), havia se consubstanciado na figura do profeta João Batista, reafirmando a potência criadora da palavra; já em *Diálogo no jardim do palácio*, as figuras ali presentes sentem “o ruído das mãos que estão tecendo o [seu] destino”, antes de uma delas arrematar: “Eu sou uma frase divina com um sentido que me escapa” (PESSOA, 2017, p. 75). Semelhante dedução vai ao encontro de outra muito familiar a essa, enunciada pelo moribundo de *A morte do príncipe*:

PRÍNCIPE – Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer. (...) não somos nós feitos, como a frase de palavras comuns (e estas de sílabas simples) da substância constante, diversamente misturada, da humanidade vulgar? (...) (PESSOA, 2017, pp. 104-105)

Configura-se, assim, um *modus operandi* dos dramas estáticos pessoanos: as figuras que eles põem em cena, cindidas entre a condição de sonhadoras e sonhadas, criadoras e criaturas, personagens e autoras, constantemente atribuem a uma entidade exterior a faculdade de controlar suas ações e discursos. Tal procedimento encontra sua manifestação mais recorrente e bem-acabada em *O marinheiro*, justamente, talvez, por este constituir o único daqueles dramas a ter sido finalizado pelo escritor:

TERCEIRA – As vossas frases lembram-me a minha alma...
SEGUNDA – É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo...
Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando...
(PESSOA, 2017, p. 35)

Renata Soares Junqueira em seu “Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa”, in *Transfigurações de Axel – leituras de teatro moderno em Portugal*, São Paulo: Ed. UNESP, 2013, p. 87-99.

PRIMEIRA – O que há entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... (PESSOA, 2017, p. 45)

SEGUNDA – Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? (PESSOA, 2017, pp. 45-46)

SEGUNDA – Quem é que está falando com a minha voz?... (PESSOA, 2017, p. 46)

Segunda – Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?... (PESSOA, 2017, p. 47)

Assim, tal como se apresenta em *O marinheiro*, a exibição de uma única consciência em diálogo consigo mesma introduz uma dimensão metalinguística na forma da dramaturgia subjetiva anteriormente consagrada por Strindberg, de modo que, mais do que se desdobrarem em autoras, as personagens apresentam consciência de tal operação, conforme deixa claro uma das veladoras: “Não tentemos seguir nesta aventura interior...” (PESSOA, 2017, p. 43).

Nesse sentido é que Pessoa, obcecado pela ideia de emulação, poderia vislumbrar, em seus dramas estáticos, a superação das realizações dramáticas do escritor sueco, na medida em que radicaliza alguns princípios nelas expostos, a exemplo do esvaziamento da personagem, e expande outros, como o processo de desdobramento, ao qual confere dimensão metalinguística. Naturalmente, semelhante constatação apenas seria possível caso o autor de *O marinheiro* de fato tivesse conhecimento da obra de Strindberg, o que não é seguro afirmar na atualidade. Deve-se enfatizar, porém, que o presente estudo não teve o objetivo, sequer a pretensão, de rastrear matrizes ou influências. O que se propôs, ao se aproximarem esses dois dramaturgos, é o estabelecimento de ecos não entre autores, mas entre textos, de modo a contribuir para possibilidades mais estimulantes da dramaturgia pessoana, situando-a para além do lugar-comum da comparação com o simbolismo.

Referências bibliográficas

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougué. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JUNQUEIRA, Renata Soares. “Sobre o teatro-música ou Simbolismo e Modernismo em *O marinheiro* de Fernando Pessoa”. In: *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013, p. 87-99.

PESSOA, Fernando. *Teatro estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Cláudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

_____. *Livro do desassossego*. 3ª ed. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Teatro do êxtase*. Organização e introdução de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Correspondência: 1923-1935*. Organização, posfácio e notas de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

RYKNER, Arnaud. “Changement d’optique: le regard naturo-symboliste sur la scène”. In: Jean-Pierre Sarrazac (org.). *Mise en crise de la forme dramatique – 1880-1910, Études théâtrales*, n. 15-16, Louvain-la-Neuve, p. 192-206, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. *O outro diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de Luís Varela. [Évora]: Editora Licorne, 2011.

_____. *Théâtres intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

STRINDBERG, August. *A sonata dos espectros*. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopä, 2010.

_____. *O pelicano*. Tradução de Gastão Cruz. Lisboa: Relógio d’Água, 1993.

_____. *Théâtre complet*, v. 6. Tradução de Carl-Gustaf Bjurström et al. Paris: L’Arche, 1986.

_____. *O sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Tradução do sueco por Marguerite Diehl. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Tempestade; A casa queimada; A menina Júlia*. Tradução de Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Presença, 1963.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1850-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.