



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

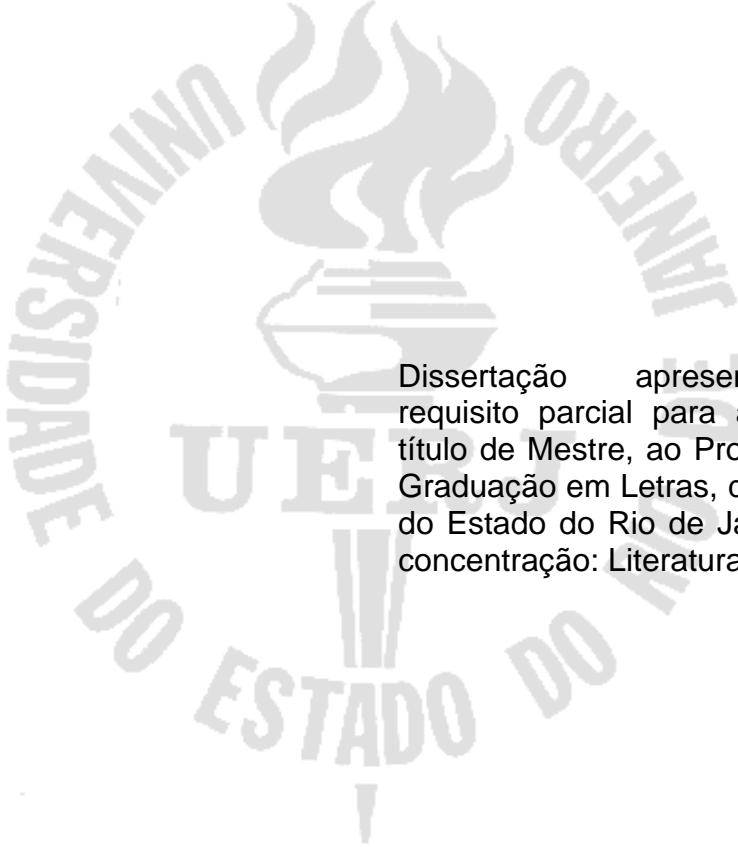
Arinalva Paula dos Santos

**“Cada gesto interrompe um sonho”: o teatro estático *O Marinheiro*, de
Fernando Pessoa**

Rio de Janeiro
2010

Arinalva Paula dos Santos

**“Cada gesto interrompe um sonho”: o teatro estático *O Marinheiro*, de
Fernando Pessoa**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P475	<p>Santos, Arinalva Paula dos.</p> <p>“Cada gesto interrompe um sonho”: o teatro estático O Marinheiro, de Fernando Pessoa / Arinalva Paula dos Santos. – 2010. 87 f.</p> <p>Orientadora: Marcus Alexandre Motta.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Pessoa, Fernando, 1888-1955 – Crítica e interpretação. 2. Pessoa, Fernando, 1888-1955. O marinheiro. 3. Teatro (Literatura) – Teses. 4. Sonhos na literatura – Teses. 5. Linguagem – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Arinalva Paula dos Santos

**“Cada gesto interrompe um sonho”; o teatro estático *O Marinheiro*, de
Fernando Pessoa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 31 de março de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Mário Bruno
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Auterives Maciel Junior
Departamento de Psicologia da PUC-Rio

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

A meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Maria Onelza de Paula dos Santos e Antônio Arnaldo Venâncio dos Santos, por todo apoio, confiança ao longo de todos os anos. Agradeço a vocês por ter chegado até aqui e pelo caminho feliz que ainda vou trilhar. A Alan Bruno dos Santos, meu irmão, cuja serenidade sempre soube contornar meus achaques quando o computador simplesmente não queria funcionar quando eu mais precisava.

A Thiago Ponce de Moraes, por quem sinto um carinho que ultrapassa qualquer circunstância e que exerceu, desde sempre, uma influência e inspiração incríveis ao longo desta caminhada, seja pelo poeta que é, seja pela pessoa maravilhosa que conheci. Agradeço por todo apoio, toda sinceridade e paciência com meus escritos.

Ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, pelas colocações precisas, pela solicitude e pela fé que depositou em mim e no meu trabalho desde sempre.

Ao Prof. Dr. Mário Bruno, agradeço pela acolhida e pela generosidade com que recebeu minhas ideias.

Ao Prof. Dr. Auterives Maciel, pela prontidão com que atendeu ao meu convite.

A Prof. Dra. Maria Emília Barcellos, agradeço a diferença que fez em minha formação.

A Prof. Dra. Adriane Farah, cuja generosidade de competência sem tamanho fizeram com que não desistisse em um momento crucial na minha vida.

A Tatiana Massuno, amiga que fiz ao longo do percurso fáustico, agradeço à paciência generosa e às conversas infindas, nas quais encontrava conforto e luz para as angústias pessoais.

A Bárbara Santos, também parceira não menos importante neste percurso pessoal.

As amigas: Nathália Zúniga, Dalva Santos, Juliana Barros, Nathalie Gomes, Clarissa Toscano e Maria Clara Ustritto, agradeço terem atendido aos meus telefonemas, terem perdoado meus “furos” e, principalmente, pela amizade certa e segura.

Aos não menos amigos, nem menos queridos, Luciano Passos Moraes e Lorena Alleyne que, apesar de terem me conhecido em um período sabático, insistiram na amizade mesmo assim.

E, finalmente, nem por isso menos querido ou importante, a Marcelo Nicolau, cuja presença é sempre marcante e decisiva.

RESUMO

SANTOS, Arinalva Paula dos. *“Cada gesto interrompe um sonho”*: o teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. 2010. 87 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

O presente trabalho é uma proposta de leitura e investigação do teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, cuja ideia é estabelecer uma reflexão acerca dos problemas intrínsecos a este teatro que recusa a ação em prol do falar errante das Veladoras. A proposta deste estudo é perceber de que modo a fala cumpre, no teatro estático, a tarefa de aperfeiçoamento da linguagem dramática a partir do pensamento do inexequível trazido pela concepção pessoana de sonho. Sob tal perspectiva, esta escrita abordará questões como a concentração da ação o mais possível na fala das Veladoras; o sonho como potência artística criadora na modernidade; e a linguagem como assombro e dúvida, cuja ironia latente se revela nas concepções de fala e sonho dentro da economia de *O Marinheiro*.

Palavras-chave: Teatro Estático. Fala. Sonho. Linguagem.

RÉSUMÉ

Ce travail propose la lecture et l'investigation du théâtre statique *O Marinheiro*, écrit par Fernando Pessoa, dont l'idée est celle d'établir une réflexion à propos des problèmes intrinsèques de ce théâtre qui refuse l'action vers le parler errant des Veladoras. Le but de cette étude est celui de percevoir de quelle façon la parole accomplit, dans le cadre du théâtre statique, la tâche de perfectionnement du langage dramatique à partir de la pensée de l'irréalisable apportée par la conception pessoaine de rêve. Sous telle perspective, cette écriture abordera des questions telles que la concentration de l'action le plus possible dans la parole des Veladoras; le rêve comme puissance artistique créatrice dans la modernité; et le langage comme stupeur et doute, dont l'ironie latente se dévoile dans les conceptions de parole et rêve à l'intérieur de l'économie d'*O Marinheiro*.

Mots-clés: Théâtre Statique. Parole. Rêve. Langage.

ABSTRACT

This work presents the reading and investigation of the static theater *O Marinheiro*, by Fernando Pessoa, in which the idea is to establish a reflection of the problems that are intrinsic to this theater, which refuses the action towards the Veladoras' wandering speech. The present study intends to perceive the ways through which speech achieves, in static theater, the task of improvement of the dramatic language through the thought of the unattainable brought by the Pessoaan conception of dream. Under this perspective, this work will approach questions such as the concentration of the action the most possible on the Veladoras' speech; the dream as artistic creative power in modernity; and the language as stupefaction and doubt, whose latent irony is revealed in the conceptions of speech and dream in *O Marinheiro's* economy.

Keywords: Static Theater. Speech. Dream. Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. APONTAMENTOS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE O <i>MARINHEIRO</i>	13
2. O <i>MARINHEIRO</i> : O TEATRO ESTÁTICO EM UMA LEITURA	23
3. CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

O presente estudo é uma proposta de investigação do teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, cujo objetivo nada mais é que ler esta peça. A ideia deste trabalho partiu de um sentimento constante ao longo das pesquisas sobre a fortuna crítica a ela devotada, na qual pudemos verificar que a posição da crítica, quase sempre majoritária, consistia em considerá-la *a priori* um simples tributo ao teatro simbolista ou mera reprodução da peça *A Intrusa*, do dramaturgo belga Maeterlink.

Sendo assim, nossa compreensão nos levou a crer na necessidade de um trabalho crítico que se voltasse à leitura da obra atenta ao que ela tem a dizer. Nesse sentido, de certa maneira, tínhamos em mente uma orientação muito próxima dos pressupostos críticos vislumbrados por Northrop Frye em *Caminho crítico*:

(...) como chegamos ao sentido poético? Um princípio geralmente aceito é o de que o sentido deriva do contexto. Mas há dois contextos para o sentido verbal: o contexto imaginativo da literatura e o contexto do discurso geralmente intencional. Percebi que nenhum crítico dedicara muita atenção àquilo que me pareceu constituir a primeira operação da crítica: tentar ver, nas obras literárias, que sentido podia ser descoberto de seu contexto em literatura. Todo sentido em literatura parecia remeter antes de mais nada ao contexto do sentido intencional, sempre um contexto secundário e às vezes errado. (FRYE, 1973, p. 13.)

De acordo com isso, o nosso caminho seguiu fundamentalmente a obra e o pensamento artístico-literário pessoano. Está claro, contudo, que também lançamos mãos de outros textos em nossa tentativa de compreensão, porém, eles nada mais fazem que trazer algum tipo de respaldo àquilo que a peça *O Marinheiro*, enquanto acontecimento, traz e expõe sobre o seu sentido: a fala que é.

Partimos da ideia de que o teatro estático, recusando a ação em prol da fala das Veladoras e trazendo o sonho como potência criadora, coloca em cena a questão da falibilidade da linguagem em dar conta dos seus pressupostos, ou de seu pressuposto maior, a saber: garantir a possibilidade de existência do humano. Isto é: em certo sentido, segundo nossa leitura, temos exposto em *O Marinheiro* o reconhecimento, pela fala das Veladoras, da ironia que parece perpassar a questão da linguagem como asseguradora de uma interioridade suposta.

Essa ironia diz respeito ao fato de que a peça se constrói a partir da crença na aventura da interioridade, “da revelação de almas pelas palavras trocadas” (PESSOA, 1986, p. 296), sendo que a isso se opõe a própria fala que traz à tona,

pela sua autonomia enquanto realização artística, a incerteza da expressão dessa mesma interioridade suposta. Ou seja, *O Marinheiro* traduz, pelas palavras trocadas, o horror e o assombro de essas mesmas palavras, tidas como garantia de expressão da interioridade, questionarem aquilo que nelas se supõe: a humanidade, o haver o homem, haver quem pense haver o mistério.

Assim, o mistério surge como força criadora, como potência, pelo sonho trazido como caminho para o pensamento da impossibilidade. Desse modo, o sonho, elemento-chave do pensamento de Fernando Pessoa sobre a arte moderna, tem seu destaque dentro do teatro estático por ser uma forma de expressão, em consonância com a fala, da inexecução própria da linguagem.

Logo, tendo em vista as questões relativas à negatividade intrínseca ao próprio gesto de fala que o teatro estático é, assim como a maneira pela qual o sonho nele se comporta como potência de criação artística e as implicações que a reverberação dos sentidos evocados por esta fala e pela concepção pessoana de sonho apresentam em *O Marinheiro* é que se dará este esforço de leitura. Isto é: pensando tais problemas inerentes à própria apresentação da cena estática, é que pretendemos investigar o teatro estático numa tentativa, garantidamente inútil, de depreender-lhe o sentido.

Sob tal perspectiva é que problemas como a dúvida a respeito da possibilidade de expressão de uma interioridade, trazida pelo assombro da não garantia de conforto ou respaldo na voz que supomos ter, e a ideia de sonho como errância e possibilidade de aventura interior serão articulados ao longo de nosso texto. Para tanto, este estudo tratar-se-á de uma busca quase ingênua, aqui tomada no sentido de sentimental, de compreensão — ingênua porque já sabida como falha — do teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa.

É nesse sentido que, portanto, nosso texto será organizado. Ele constará basicamente de um único capítulo como tentativa de diálogo com aquilo que a própria peça apresenta: o impulso interrupto de fala que cessa ao raiar do dia. Por meio dessa pretensão, queremos estabelecer um vínculo com a obra, buscando, através da interação com a sua forma de manifestação, alcançar alguma proximidade com ela.

Dessa forma, como um extremoso apaixonado, intentamos nos verter no objeto amado para dele extrair seu cerne. Buscaremos, então, estabelecer um vínculo entre nossa leitura e a obra a partir da interseção entre nosso texto e o texto

de Fernando Pessoa. Essa interseção dar-se-á por meio de trechos selecionados da peça *O Marinheiro*, que acreditamos que possam instaurar um diálogo entre aquilo que estaremos procurando tecer sobre a obra e a obra.

Portanto, comportando-nos como leitores, escrevemos numa tentativa reconhecidamente impossível de partilhar do segredo por trás do jogo suposto no texto (DERRIDA, 1991), porque temos consciência de que, embora sejamos dotados das melhores intenções possíveis:

A crítica é uma estrutura do conhecimento e o único enquanto tal é incognoscível; a unicidade é uma qualidade da experiência, não do conhecimento, nem exatamente do aspecto da experiência que não pode fazer parte de uma estrutura do conhecimento. (FRYE, 1973, p. 24)

Isso quer dizer que a crítica, percebida como forma de conhecimento, partilhando de seus pressupostos, não pode ser pensada (ou concebida) como uma peça única e acabada em que se detém a unicidade, ou seja, a totalidade de apreensão de algo, de um objeto. A unicidade é, portanto, um atributo inerente à experiência enquanto tal.

Logo, se assim concebemos, temos que nada substitui o embate com a obra, a experiência individual de leitura da obra, e, dessa maneira, cremos justificadas nossas transcrições. Por isso, devemos admitir que o objetivo deste estudo nada mais é que fazer com que quem venha a lê-lo tenha necessidade de experienciar *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, e se interesse por aquilo que vimos ilustrando ao longo do texto a respeito do pensamento do poeta.

Por isso, o trabalho que apresentamos constará de duas partes. A primeira relativa a uma breve apresentação dos problemas que envolvem a apreciação de *O Marinheiro*, tendo em vista a tradição crítica a esta peça voltada. E a segunda, a leitura propriamente dita, referente a uma perspectiva textual que se insinua no gesto único do quadro estático. Isto é, do modo como *O Marinheiro* é um drama estático em um quadro, nosso trabalho nada mais pretende ser que uma crítica em uma leitura.

Em relação ao estabelecimento do nosso *corpus*, por termos em mãos uma das únicas peças acabadas por Pessoa, cremos que é satisfatória a versão de que nos utilizamos constante nas *Obras poéticas*, organizada por Maria Aliete Galhoz. Tal opção é justificada pelo fato de que, excluídas as questões ortográficas que definiriam a distinção entre esta versão e a que está na Revista *Orpheu I*, esta obra não apresenta problema algum de fixação de seu texto.

Tendo sempre em mente que a nossa leitura visa à apreciação da questão da fala e do sonho dentro da economia do texto do teatro estático como potências criadoras na modernidade, pensamos que o problema da ortografia exposto por Pessoa na edição da peça em *Orpheu I*, apesar de sua relevância dentro do pensamento do poeta, não traria para nós, neste momento, grande contribuição. Entendemos que a forma da grafia que Pessoa apresenta na edição original de *O Marinheiro* demandaria uma investigação que extrapola o intento deste estudo.

Logo, de acordo com isso, limitamo-nos a questionar a forma do teatro estático meramente a partir da perspectiva dos sentidos que a palavra pronunciada tem e evoca, não nos atendo a problemas de ordem ortográfica. Assim, pensamos em procurar direcionar nossas colocações ao âmbito da fala e do sonho como formas e possibilidade de expressão da modernidade da peça, modernidade esta entendida sob o prisma pessoano.

Em síntese, nossa proposta pensa que a obra nada mais faz que apontar a modernidade de sua escrita tendo em mente a forma como realiza as questões acerca da interioridade e da expressão dessa interioridade suposta a partir da fala e sua relação com o sonho. Por isso, propomos esta leitura como uma maneira de tentar compreender de que modo a peça expressa e trabalha as questões a ela intrínsecas, revelando, pelo dado da impossibilidade, o assombro e o horror de encontrar na revelação das almas pelas palavras trocadas o questionamento sobre a capacidade da linguagem de garantir essa mesma revelação, colocando-a em xeque quando da constatação da autonomia que as instâncias da fala e do sonho adquirem ao longo do teatro estático, trazendo à tona a questão primordial da obra de arte, sem vínculo com o humano na sua distinção dele.

1. APONTAMENTOS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE *O MARINHEIRO*

De um modo geral, os estudos voltados para a apreciação e indagação do teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, partem de duas posturas bem definidas. A primeira trata este drama classificando-o *a priori* como simbolista, passando essa compreensão necessariamente pela suposta semelhança desta peça com a obra de Maeterlink, em especial *A Intrusa*. Ao passo que a segunda, descendente direta da primeira, estabelece a defesa da peça como uma tentativa frustrada de dramaturgia, pois no entendimento da crítica prevalece a ideia de que, principalmente se comparada à obra do dramaturgo belga, Pessoa não foi capaz de, no teatro estático, dar conta dos requisitos pressupostos pelo teatro.

Ora, se de um lado temos a clara evidência do desapego da peça a qualquer artifício cênico que seja, haja vista o fato de que ela insiste em uma instalação na mente de quem a lê, dado o aperfeiçoamento da linguagem dramática que traz; de outro temos em Pessoa, e novamente na própria obra, motivos para crer em sua aproximação muito mais afetiva de uma tradição shakespeariana, portanto, inglesa, que propriamente simbolista. Dessa maneira, podemos pensar que o teatro estático mostra-se mais afinado a uma perspectiva que prevê um leitor apaixonado, comportando, assim, como um texto, uma obra a ser lida, do que requer a cumplicidade de um espectador que, passivo, partilha do jogo cênico como aquele que recebe a emoção transmitida pela voz do ator.

O teatro estático sugere o sonho como algo ativo e passível de experiência pelo ato de leitura; ou seja, o que *O Marinheiro* parece trazer não é a transmissão de uma experiência ou emoção a ser comunicada, mas convida à vivência de estados de alma a partir da leitura que é, da literatura que propõe. O sonho, portanto, peça-chave da obra entrega-se a ser lido e experienciado na colocação da voz interior suposta quando da leitura de cada sentença.

Assim, parece-nos que pensar esta obra apenas pela perspectiva de sua aproximação ou distanciamento do teatro simbolista ou de sua réplica ou não a Maeterlink e de seus desdobramentos cênicos é recusar sua leitura. É desmerecer a obra e o que Pessoa sobre ela, sobre o teatro e sobre a poesia moderna pensou. Por isso, e querendo nos lançar à aventura interior que o ato de leitura de *O Marinheiro* sugere, é que propomos este trabalho e este capítulo.

Sob tal perspectiva, adiantamos que nossa postura crítica será do maior respeito e paixão possíveis pela obra. Isso quer dizer que nos reservamos o direito de defendê-la (partindo sempre de considerações obviamente críticas) contra qualquer gesto de incompreensão. Contudo, isso não significa dizer que nossa empreitada consta da compreensão, haja vista que partimos da ideia de que a peça não encerra em si uma única possibilidade de leitura, pois entendemos, apropriando-nos do que fala Derrida, que um texto só um texto quando ele esconde em si a regra do seu jogo (1991). Então, o que trazemos pretende ser uma espécie de pacto entre nós e o texto, no qual se reconhece *a priori* nossa debilidade e ineficiência diante da obra, por que ela sempre se fecha e guarda seu segredo, enquanto nós seguimos em dúvidas e indagações a seu respeito.

Por isso, nosso esforço de leitura sugere que: “Escrevemos a fim de esquecer nosso conhecimento prévio da total opacidade das palavras e coisas ou, o que talvez seja ainda pior, porque não sabemos se as coisas devem ou não ser entendidas.” (DE MAN, 1996, p. 231) Isto é, esta escrita que apresentamos coincide com a tentativa de compreensão que buscamos, sendo, portanto, sempre respaldada no próprio texto do teatro estático, vinculando nossas reflexões — ou esforços de leitura — ao pensamento artístico inerente à obra e aos textos críticos de Pessoa.

Assim, os apontamentos teóricos de que nos valem ao longo do nosso trabalho servem como pontes de diálogo com a peça, funcionam como lentes a partir dos quais nos é possível perceber melhor os problemas intrínsecos a *O Marinheiro*. Desse modo, os pensadores que requisitamos ao longo da leitura vêm estabelecer uma conversa com a obra e não necessariamente a sua explicação.

Partindo desse princípio é que também nos utilizamos de trechos da peça como forma de estabelecer um diálogo entre a nossa escrita e a escrita pessoana. Este artifício busca conferir ao texto uma espécie de respaldo na própria obra. Quer dizer, de certa maneira, compreendemos que as citações impostas estabelecem um diálogo com a leitura apresentada.

Procuramos criar, assim, uma dupla perspectiva de leitura, em que os trechos da peça possam estabelecer uma relação direta, mas não necessariamente exemplificativa, com o que vamos tecendo no trabalho. Sob esse ponto de partida, buscamos fundar este trabalho e defender sua relevância para os estudos

peessoanos, tendo em vista, principalmente, sua atenção à obra sobre a qual se debruça.

A atenção de que tratamos refere-se ao fato de que, ao longo das pesquisas, termos verificado uma constante nos estudos críticos voltados à análise de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. É majoritária a posição de que esta peça firma-se sob pilares simbolistas e o que pretendemos neste estudo é, mesmo que indiretamente, questionar a pertinência de tal colocação, pois, em nossa investigação, deparamo-nos com uma obra que se vincula essencialmente ao que Fernando Pessoa pensa e articula sobre a arte moderna, bem como sobre o drama propriamente dito.

Isso nos leva a supor, portanto, que o diferencial desta tentativa que se apresenta está no risco evidente que corremos de não nos prendermos aos pressupostos já fixados pela crítica e buscarmos nos ater a uma fidelidade quase ingênua, e por isso mesmo apaixonada, ao texto pessoano. Contudo, devemos esclarecer que nossa postura não pretende desconsiderar a importância da fortuna crítica referente a *O Marinheiro*. Pelo contrário, é dela que partimos para formular nosso pensamento e fundar nosso método, entendendo que o embate da nossa postura com a crítica já estabelecida colabora para os estudos pessoanos.

Assim, pensamos a necessidade desta espécie de compêndio teórico a fim de fundarmos as bases daquilo que iremos apresentar a seguir, a nossa leitura de *O Marinheiro*. Começaremos, portanto, pensando uma das questões-chave para a consideração do teatro estático: saber de sua filiação ou não ao teatro simbolista, tendo em mente, principalmente, a comparação que se traça entre *O Marinheiro* e *A Intrusa*, do belga Maeterlink.

Para muitos autores, *O Marinheiro* refere-se a uma espécie de eco simbolista na obra de Fernando Pessoa. Teresa Rita Lopes chega mesmo a afirmar que Pessoa revela, em verdade, um forte caráter contraditório quando se refere ao simbolismo francês, pois vê nele, em sua personalidade, em seu gênio, manifestações tácitas de uma afinidade profunda com esse movimento:

As primeiras manifestações literárias de Pessoa atestam esse gosto post-simbolista reinante. Na *Floresta do Alheamento*, anunciadora de *O Marinheiro*, já deixa, de facto, entrever muitos tropismos pessoanos mas tem ainda muito de exercício desse gosto e desse estilo. Lembremos, contudo, que a verdadeira obra literária de estreia aconteceu em 1912, em *A Águia*: a série de artigos sobre o que chamou 'A Nova Poesia Portuguesa'. Tentando definir essa poesia – mais projeto que realidade – Pessoa, como irá fazer com *O Marinheiro* em relação a Maeterlink, estabelece a

comparação com o simbolismo francês, mas pretende que a poesia portuguesa vai muito mais além. (LOPES, 1983, p. 10)

Quer dizer, segundo a estudiosa, Pessoa nada mais faz com o simbolismo, assim como com a própria peça *O Marinheiro* que pretender, mas não realizar, um distanciamento da tradição simbolista francesa. Desse modo, Lopes vê justificado o apego pessoano, segundo ela intrínseco à sua própria personalidade, ao simbolismo, levando essa consideração em conta quando da leitura do teatro estático:

(...) me parece que combater o simbolismo equivalia, para Pessoa, a combater-se a si próprio; esse caráter mórbido que atribui ao simbolismo é o seu próprio pendor doentio para ver em cada coisa sinal e descaminho para um além que não sabia qual. (LOPES, 1983, p. 14)

Ora, voltando nossa atenção ao pensamento formulado por Pessoa em seus textos teóricos, temos nele uma manifestação clara de sua visão a respeito do teatro simbolista e daquilo que compreende a respeito do drama enquanto gênero. Veremos que o poeta tece a distinção entre as espécies de drama a partir dos dois polos de interesse relativos a esse gênero: a literatura e a ação e, a partir deles, temos fundado o seu pensamento sobre o teatro simbolista e suas considerações acerca do drama em verso, ao qual pensamos pertencer *O Marinheiro* enquanto elaboração artística.

Sendo assim, acreditamos que uma leitura do teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, que pretenda ser no mínimo respeitosa com a obra deve prender-se à busca por uma compreensão que atente àquilo que ele nos ensina. Por essa razão, partimos, pois, da premissa que *O Marinheiro* deve ser lido segundo as especificidades que apresenta enquanto teatro estático, em que há a “revelação de almas sem ação” (PESSOA, 1986, p. 283).

Seguindo esse pensamento, e a partir das considerações estabelecidas até o momento, é que, neste ponto, começa a nos soar um tanto insuficiente uma investigação, ou mesmo uma mera abordagem, da obra que, em vez de se ater às especificidades do drama levando em conta o seu conteúdo e o pensamento crítico que o próprio autor formulou a seu respeito, detenha-se a uma análise sua baseada em critérios que desconsideram o drama que ela é, em detrimento a uma apreensão da peça enquanto espetáculo, ao qual ela, em si, nega.

Essa concepção de que aqui tratamos de *O Marinheiro* sendo uma espécie de drama que nega o espetáculo é fundada não só na leitura que fazemos da peça –

dela enquanto potência de sonho –, como no próprio pensamento de Fernando Pessoa (198-), o qual nos conta da possibilidade de um drama que seja somente drama; ou seja, que se interesse por ser só literatura, em que prevalece o verso, a dicção poética. Isto é, algo nos leva a crer que quando nos defrontamos com o teatro estático, dadas as condições em que ele se faz presente, temos uma realização cênica afeita à mente de quem lê. Isso quer dizer que de algum modo consideramos que a cena se faz para “quem imagina o quarto” (PESSOA, 1965, p. 441).

Assim, pensando as categorias teatrais sob o foco pessoano, temos que o próprio poeta estabelece que há o drama cujo interesse é estritamente a ação, o ser encenado, e aquele cuja intenção está em se conceber essencialmente como literatura (PESSOA, 198-, p. 62). Dessa maneira, percebemos a distinção clara que o poeta institui entre drama, enquanto gênero literário, e o teatro, a arte dramática propriamente dita.

Ou seja: há, segundo nos coloca Pessoa, o drama cujo interesse está na sua apreciação essencialmente como literatura, e há aquele, estritamente drama, cujo interesse reside exclusivamente na apreciação da ação em torno da qual ele se desenvolve. De acordo com isso, é possível admitirmos que tanto uma quanto a outra forma de teatro são inteiramente apreciáveis enquanto realizações dramatúrgicas, independentes de atenderem ou não aos requisitos da encenação, conquanto sejam percebidas como manifestações primordialmente literárias.

Nesse sentido, vemos que a supremacia do dramaturgo é inquestionável enquanto idealizador da arte dramática. Isto é, todas as questões levantadas a partir do século XX sobre o papel do encenador como criador do teatro não assume, aqui, relevância. É o dramaturgo que cuida da criação dramatúrgica, porque o drama é, antes de tudo, segundo a percepção trazida por Fernando Pessoa, literatura.

Logo, essa compreensão nos leva a ver que as rédeas do teatro estão nas mãos do texto, e é a ele que os demais elementos componentes da cena devem tributo. No entanto, poderemos observar ao longo do teatro estático que talvez seja possível conceber uma terceira figura tomando para si o domínio do jogo cênico, o leitor, o qual, sendo quem imagina, assume sua parte no processo de leitura.

Desse modo, como já deve ser possível perceber, Pessoa estabelece, esclarecendo já de início, um dos problemas centrais dos estudos voltados para o teatro: o tributo da dramaturgia à literatura. De acordo com o que ele nos coloca,

temos a coexistência de um teatro totalmente devoto e dependente do texto – um drama que interessa como literatura, e de um teatro não devoto, ou necessariamente dependente, do texto – aquele forjado em função da ação que encerra.

Assim, considerando seus escritos, verificamos que o drama, enquanto literatura, a partir do interesse que visa, pode ser dividido em três espécies: a transferida (correspondente aos dramas em verso e simbólico, cujo fim é a literatura); a deformada (referente à baixa-comédia e à farsa, que têm na ação seu único meio de interesse); e a representativa (relativa ao drama naturalista, no qual se firma a busca pela representação da vida através de uma ação como tal). (PESSOA, 198-, p. 62)

Como o presente estudo tem por objetivo a observação do teatro estático *O Marinheiro*, empregaremos nossa atenção à espécie de drama, apresentada por Pessoa, denominada transferida. A essa espécie “pertence o drama em verso, assim como o drama simbólico; um subordina a ação à intensidade da poesia e à veemência da dicção. Outro subordina ao sentido oculto, que a ação serve de figurar.” (PESSOA, 198-, p. 62)

Prestando atenção a essa assertiva pessoana, vemos que nela está tecido o problema crucial que nos faz crer na possibilidade de um certo equívoco cometido por grande parte da crítica na leitura desta peça. Defrontamo-nos com a explícita diferenciação que o poeta faz entre os dramas simbólico e em verso. Ora, a partir deste esquema, e observando o teatro estático, conseguimos sem muito esforço verificar que, quando nos referimos à peça *O Marinheiro*, estamos diante de um drama mais afeito ao verso que ao símbolo.

Se pensarmos a própria definição pessoana do teatro estático em confronto ao que se estabelece como drama em verso, perceberemos que em ambos há a subordinação da “ação à intensidade da poesia e à veemência da dicção.” (PESSOA, 198-, p. 62) Embora tenhamos que admitir que o drama *O Marinheiro* não é, propriamente, uma peça escrita em verso, somos obrigados, por outro lado, a observar que sua escrita apresenta uma cadência e um ritmo próprios, a partir do qual a fala das *Veladoras* toma por empréstimo força e sentido.

Quer dizer, apesar da estrutura formal do texto do teatro estático não se referir a uma construção em verso, nele podemos verificar a elaboração de uma prosa poética, cujo ritmo, a oscilação entre silêncio e pronúncia, pausa e a eloquência são responsáveis pela condução do sentido que as palavras têm e

evocam. Daí, já não soaria estranho notar que, de fato, a fala das *Veladoras* ressoa melodiosa, como que acorrentada “na música dos seus versos, como Ariel estava preso na curva de Sycorax.” (PESSOA, 1986, p. 297)

Na esteira desse raciocínio, é que adotamos, para a compreensão da peça *O Marinheiro*, a ideia de que se trata de uma drama transferido em verso, e não simbólico. Tal apreensão, que a princípio pode soar deveras esquemática, faz-se necessária, porque é a partir dela que se pautará a distância da nossa leitura das demais vistas até o momento. Isso significa dizer que, para que seja possível a compreensão daquilo que intentemos defender, a saber: o teatro estático como potência de sonho pela fala que é, torna-se necessário tratar das especificidades que Pessoa nos aponta como preciosas para abordagem do drama, especialmente o moderno.

Desse modo é que, voltamos a insistir, parece-nos estranhas considerações como esta de Ivo Cruz a respeito do teatro estático:

Ora, de um ponto de vista estritamente dramatúrgico, portanto cênico, aquele longo ato não atinge qualidade digna de nota. Trata-se afinal de um poema, escrito em 1913 sob a égide simbolista de Maeterlink, e completamente arredado, ou quase, dos requisitos exigidos por uma encenação (já tentada, aliás com os méritos e resultados próprios da experiência).

Fernando Pessoa deve ter compreendido a dificuldade cênica desta sua obra, que designou como ‘Drama Estático’. Há um flagrante paradoxo nessa qualificação, e o diálogo, se não é sempre paradoxal, ao menos reveste um conteúdo vago e impreciso que lhe anda próximo. (CRUZ, 198-, p. 35)

Embora o que coloca Ivo Cruz apresente uma pertinência relativa aos termos, quando estabelece que o paradoxo e a imprecisão são matérias do teatro estático, ele se equivoca ao dizer de sua dificuldade de execução cênica levando unicamente em consideração os pressupostos da cena simbolista. Consideramos que tal abordagem se confunde ao tratar *O Marinheiro* a partir do prisma do teatro de Maeterlink, pois entendemos que há uma distinção muito precisa que deve ser estabelecida entre a obra deste dramaturgo e a de Pessoa.

Se partilharmos da ideia do sonho como mote ou mesmo forma que tem sua realização artística no teatro estático, porque surge como potência cultural por meio da qual se funda a modernidade — “A arte moderna é a arte do sonho” (PESSOA, 1986, p. 296), devemos perceber que essa percepção do sonho dentro da economia da texto pessoano não ressoa uma noção de representação. Ou seja: queremos com isso dizer que o sonho não é representado em *O Marinheiro*; o teatro estático

não parte da premissa da representação/representatividade como forma de manifestação dramática do sonho.

De certa maneira, podemos até mesmo admitir que, a essa de representação dentro da arte dramática, Pessoa apresenta uma certa aversão, haja vista o fato de sua tendência quase obsessiva pelas concepções ideais, pelo absoluto. Assim, qualquer propósito artístico suposto única e exclusivamente na mediação, para ele, parece-nos, não lograria ser nada além de ridículo, dada a estatura mediana de que proviria. Para Fernando Pessoa, a representação — aqui a representação dramática em si, aquela oriunda do ator:

une e intensifica, por meio do caráter material vital de suas manifestações, todos os baixos instintos do instinto artístico — o instinto do enigma, o instinto do trapézio, o instinto da prostituta. É popular e apreciado por estas razões, ou antes, por essa razão. (1986, p. 282)

Quer dizer: a representação possui, para o poeta, um caráter inferior, seria uma forma de arte menor, cujo fim é o entretenimento, não estando relacionada a uma concepção de elevação, pressuposta na arte, já que: “A finalidade da arte não é agradar. O prazer é aqui um meio; não é neste caso um fim. A finalidade da arte é elevar.” (PESSOA, 1986, p. 226) Assim, parece-nos que temos em mãos uma questão fundamental para a apreciação de *O Marinheiro*, a distância que há entre a representação do sonho e a apreensão do sonho enquanto potência criadora.

Sendo assim, uma leitura atenta de *O Marinheiro* não pode prescindir da relevância do problema da representação e da representatividade no tocante ao sonho. Pretendemos com isso, neste ponto do nosso estudo, esclarecer uma questão que acreditamos ser um dos problemas centrais da nossa defesa do teatro estático enquanto elaboração artística do sonho — ou mesmo criação do sonho enquanto instância dramática, dotada das possibilidades de aperfeiçoamento da linguagem cênica a partir da fala. Porém, antes de adentrarmos na questão, cabe iremos esclarecer alguns pontos.

Não podemos negar que há no século XX uma forte tradição teatral que vem estabelecer um tipo de drama em que a ação é sobrepujada. Estamos nos referindo aos teatros do belga Maeterlink, do russo Andreyev e do sueco Strindberg, os quais forjaram um tipo de peça cuja ideia era procurar, grosso modo, “causar o efeito através da evocação de estados mentais, que se supõe serem semelhantes ao sonho.” (BENTLEY, 1991, p. 120) À produção de peças desses escritores, Bentley denominou “Peças de Sonho”, graças à convicção, trazida por elas, “de que tanto a

‘tragédia burguesa’ quanto a maioria dos dramas trágicos não naturalistas no período moderno tenham sido exteriores demais.” (BENTLEY, 1991, 120)

Como já podemos suspeitar, há pontos de contato entre essa definição proposta por Bentley, oriunda de seus estudos sobre a teoria teatral desses escritores, e o teatro estático que nos oferece Fernando Pessoa. Contudo, devemos advertir: enquanto aqueles fazem do seu teatro uma referência ao sonho, somos seriamente levados a crer que, em *O Marinheiro*, o teatro estático pode ser concebido como sonho, como força de sonho.

Esclarecemos: não podemos, de acordo com o que no nosso entendimento sugere sobre o teatro estático, crer que este busque algum tipo de ressonância numa apreciação referencial do sonho. Ou seja: a peça *O Marinheiro* não é uma forma de ilustração, representação do sonho enquanto algo que se dá a conhecer pela manipulação de certos apetrechos cênicos. Ao contrário.

Se reconhecemos e admitirmos as especificidades pelas quais se concebe o teatro estático *O Marinheiro*, veremos que ele se afasta de toda e qualquer tentativa de explicação, negando-se, portanto, à representação pura e simples de qualquer dado, seja ele concreto ou abstrato. O teatro estático, pois, tem por fim, por interesse conceber e não apresentar o sonho.

Desse modo, se em Maeterlink, Andreyev e Strindberg há uma busca pela representação do sonho, a eles corresponderia, seguindo o esquema pessoano, o drama simbólico, subespécie do drama transferido, ao qual se refere a subordinação da ação ao sentido oculto a que ela deve figurar (PESSOA, 198-, 62). Já em Pessoa temos a sugestão da materialização do sonho – o teatro estático *O Marinheiro*.

Nesse sentido, fazer um teatro simbolista, cujo sentido fosse a figuração do sonho, como de acordo com Bentley (1991) propunha Maeterlink, Andreyev e Strindberg, seria, para Pessoa, dar fim à última instância onde, no mundo moderno, ainda seria possível resguardar o mistério, a aventura. Isto pelo fato de que o sonho é, na modernidade, a única possibilidade de mistério e aventura interior, sendo para o homem moderno a derradeira instância onde a aventura perdura.

Já podemos evidenciar que, segundo o poeta da heteronímia, temos a aventura voltada para dentro, para o interior do homem, o qual mantém-se, como o sonho, inexplorado. Desse modo, temos que Fernando Pessoa, admitindo que a manutenção do mistério na vida está na capacidade e na potência do sonho, não

poderia crer na possibilidade de um teatro capaz de encená-lo, representá-lo, mas sim unicamente criá-lo como potência artística.

Supomos que uma concepção teatral baseada na possibilidade de representação do sonho seria tomá-lo como cognoscível. Essa compreensão, de alguma forma, viria a contrariar a ideia do sonho enquanto o último recanto onde o mistério mantém-se misterioso. Assim, levando o pensamento pessoano ao limite, temos, pois, que representar o sonho, colocar o sonho no palco, seria matar o sonho – condição da arte moderna.

Portanto, dessa forma, é que compreendemos a distância que se estabelece entre o teatro estático, sonho, e o “Teatro do Sonho”, simbolista, estabelecendo, a partir daí, a primeira grande diferença entre as qualidades dramatúrgicas de Maeterlink e Pessoa. Enquanto o primeiro se refugiava na “opressão excessiva do símbolo” (1986, *passim* 64), como o próprio Pessoa nos coloca, como forma de exteriorizar “a sombra, passo a passo de uma ideia (...)”. O teatro estático não é uma forma de representar, de expor uma ideia, ele é a realização artística da ideia: o sonho que vem pela fala das *Veladoras*.

Desse modo, é que compreendemos que a contribuição deste trabalho está em colocar tais questões no centro da leitura e da investigação do teatro estático *O Marinheiro*. Dito isso, partimos, então, para a peça a fim de extrair dela, o conhecimento e a impressão necessários para a leitura que aqui queremos apresentar.

2. O MARINHEIRO; O TEATRO ESTÁTICO EM UMA LEITURA

Terceira — Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... (...) Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar...

Fernando Pessoa

Esta compreensão do teatro estático de Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, parte de uma pretensão de leitura que busca nada mais ser que um gesto de reverência crítica à obra. Muitas vezes desconsiderada pela crítica, a qual lhe relegou esparsos comentários acerca de sua aparente semelhança com o teatro simbolista. *O Marinheiro* é uma peça que, de fato, exige de seu leitor um exercício contínuo de escuta e atenção. Seja por ser um texto que não busca veicular mensagem alguma, seja porque, e por isso mesmo, sua atmosfera cênica fuja completamente do que se espera de um teatro simbolista, o teatro estático, *O Marinheiro*, toma para si o direito de se utilizar exclusivamente da fala como apetrecho cênico.

Através da fala, o tom e o ritmo do drama se estabelecem sem que isso signifique apego algum à opressão do significado. Ou seja: *O Marinheiro*, na leitura que fazemos, não revela um sentido outro que dele se extraia, quer dizer, não há em momento algum ao longo da obra qualquer referência; ou melhor, qualquer tentativa de referenciação que dela emane para a explicação ou exposição de alguma ideia que nela mesma já não esteja contida como acontecimento artístico. Portanto, partindo da premissa de que *O Marinheiro* reluta em querer significar alguma coisa, nada mais queremos afirmar que a modernidade desta escrita.

De fato, o falar errante em que se forja o drama sugere o constante adiamento de qualquer conclusão ou ideia preestabelecida que não seja a fala. Nesse sentido, é-nos permitido pensar a palavra pronunciada no drama estático como o gesto condensado nas possibilidades de encenação que a negação do ato propõe. Assim, pensar esta peça em sua negatividade, em sua relação ao sentido do negativo que nela/dela ressoa, é refletir não só a modernidade de sua escrita,

como também a modernidade em si, em sua expressão pessoana — o sonho —, e reverenciar o gesto dramático que ali se impõe pela arbitrariedade da cena advinda da linguagem, da fala que é.

Dessa maneira, e tendo em vista que toda arte é dizer qualquer coisa (PESSOA, 1986), vê-se (ouve-se) nesta peça a fala tomando para si a tarefa da expressão da emoção que toda arte é (PESSOA, 1986). Emoção esta que se coloca em cena através da sonoridade sugerida na pronúncia de cada palavra que se lança ao longo da noite na qual o drama é erguido. Porque a fala, instalando-se na duração de cada sílaba, no ritmo de cada frase intercalada pelo vazio das pausas impondo silêncio, faz-se melodia, aproximando-se, pois, da poesia, expressando em ritmo o pensamento (PESSOA, 1986) — o sonho.

A sonoridade inerente ao teatro estático impõe, desse modo, sua presença a qualquer leitura que se faça da obra, e essa mesma sonoridade aponta para a questão-chave deste esforço de atenção à peça — o teatro estático enquanto consubstanciação da concepção pessoana de sonho. O *Marinheiro* ganha forma, adquire corpo pelo som, pela melodia que cada frase pronunciada pelas *Veladoras* inaugura. Porém, antes de tudo, cabe-nos registrar a opção por grafar *Veladoras* em itálico, por considerarmos a ideia de que elas, na verdade, não problematizam personagens do teatro estático.

As *Veladoras*, no modo como entendemos, não dizem respeito a um caráter que ao longo do drama vai sendo erguido, distinguido, nem muito menos definido por sua fala; a elas não se relaciona uma compreensão de caráter autônomo, independente, autorrevelador que usa de sua própria voz para dizer de si mesmo. A voz que delas emana não é uma determinação delas, tampouco algo que as revele e as permita conhecer. A voz é algo que se impõe de dentro para fora, é antes algo que lhes coloca sombra, dúvida, que certeza de *haver sido*, *haver vivido*. Nesse sentido, este trabalho corrobora até certo ponto com as colocações de Manuel Gusmão, que defende que as vozes que falam não se referem a três personagens distintas, pessoais ou particularizadas, a voz seria, segundo ele, única:

Não existem três sujeitos que falam; ou melhor, as falas que aparecem “distribuídas” por três aparentes personagens não instauram nem necessitam da existência de três “pessoas” distintamente definíveis, que lhe sirvam de suporte para a sua existência concreta, o seu modo de ser. Acontece, pois, que as três irmãs são falsas personagens, existindo com uma função e um sentido que se jogam numa relação interior à voz, e revelando desde logo uma maneira peculiar de relação entre a voz e seu sujeito interior que ela supõe e que a suporta. A materialidade delas é apenas um modo concreto do exercício da voz. (1986, p. 145)

Dessa maneira, fica, em nossa leitura, uma imposição da ideia de sonoridade, advinda pela preponderância da voz, na qual já podemos perceber a importância na própria percepção das *Veladoras* como meros instrumentos dela, como um elemento que não podemos deixar passar em branco nesta apreciação do teatro estático. Isto é, o modo pelo qual se funda a fala das *Veladoras* sugere uma relação direta dela com a própria concepção da peça. Seguindo esse raciocínio, o sonho parece ter, de alguma maneira, na sonoridade da pronúncia das *Veladoras*, o seu elemento material, corpóreo. Desse modo, a sonoridade, na peça, insinua uma corporificação do teatro estático; ou seja, é possível reconhecer latente na pronúncia das *Veladoras* uma orientação do som de cada palavra e do ritmo de cada frase evocando para si o direito à forma de *O Marinheiro*; afinal, o teatro estático se dá pela fala, consta da pronúncia de cada *Veladora*:

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

Segunda – Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

Primeira – Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras empalidece. Eu não sei por que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...

(PESSOA, 1965, p. 441)

Nessa pergunta suspensa ao final do trecho que antecede à primeira pausa, parece figurar o problema que a forma em/de *O Marinheiro* sustenta. Tal perspectiva nos leva a crer que esse trecho guarda a questão da potencialidade da fala enquanto promessa criadora do teatro estático. Isto é: quando a *Primeira Veladora*, que é a que inicia a peça, propõe que se entretenham contando o que foram, isso parece guardar todo o problema da forma a partir do qual vai se firmar o drama estático. Num certo sentido, é-nos possível supor que é esse o trecho que inicia a peça propriamente dita, enquanto as especulações acerca da noite, da altura da noite nada mais insinuam ser que uma preparação para a fala que se iniciará na voz da *Primeira Veladora*, que quer contar passados. Falar do passado, do passado que tivessem tido, do passado que não tivessem tido, relatar emoções, sensações ou impressões que invadem quando estamos diante de uma noite cujo horizonte ainda é negro, tudo isso vem pela fala, pelo gesto inerente à pronúncia que faz com que a peça se erga.

Primeira — Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

Segunda — Não, não dizíamos...

Terceira — Por que não haverá relógio neste quarto?

Segunda — Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é? (PESSOA, 1965, p. 442)

Não seria à toa que o único elemento palpável, no sentido mais raso do que quer dizer a compreensão de “concreto”, é o som da fala, o qual se reforça a cada leitura, dado que toda leitura é um gesto de audição. Embora tenhamos aprendido com a metafísica que o sentido do conceito de forma se relaciona diretamente com o sentido da visão, da aparição, já que:

(...) na verdade, este conceito [o sentido de forma] não se deixa, jamais se deixou dissociar do do aparecer, do do sentido, do da evidência. Só uma forma é *evidente*, só uma forma tem ou é uma essência, só uma forma se apresenta como tal. Eis uma certeza que nenhuma interpretação [do conceito de forma] da conceitualidade platônica ou aristotélica pode deslocar. Todos os conceitos pelos quais se pôde traduzir e determinar *eidos* ou *morphè* reenviam ao tema da *presença em geral*. A forma é a própria presença. A formalidade é o que da coisa em geral se apresenta, se deixa ver, se dá a pensar. (DERRIDA, 1991, p. 198)

Temos de, no entanto, refletindo a ressonância que se faz presente na peça, enxergar que esta evidência vem pela palavra pronunciada; quer dizer: aquilo que no sentido tratado por Derrida estaria submetido ao sentido-do-olhar faz-se ritmo e se volta aos ouvidos.

(...) a dominação metafísica do conceito de forma não pode deixar de dar lugar a qualquer submissão ao olhar. Esta submissão seria sempre a submissão do *sentido* ao olhar. Esta submissão seria sempre submissão do *sentido* ao olhar, do sentido ao sentido-da-visão, já que o sentido em geral é o próprio conceito de todo o campo fenomenológico. (DERRIDA, 1991, p. 198)

Pensando o sentido metafísico de forma, Derrida coloca que ela, a forma, estabelece uma relação intrínseca com o sentido da visão. Ou seja: a partir do instante em que pensamos alguma coisa visando ao seu conhecimento, vislumbramos decifrar a sua forma para que possamos compreender o seu sentido, este pensamento se submete a uma apreensão que parte de uma orientação visual. O sentido se submete ao olhar. O sentido se dá a conhecer pela imagem que carrega/guarda. Logo, indo por esse caminho, poderíamos supor que tal compreensão do sentido metafísico da forma nos faz crer que o elemento material

de *O Marinheiro* é a fala, pois é ela quem delimita, quem dá a conhecer o teatro estático.

Entretanto, devemos considerar que, nessa mesma ideia de delimitação do teatro estático pela fala, novamente temos anunciado o problema do sentido ao qual a peça se recusa, pois havemos de notar a indicação de que, quando a peça se volta à fala como seu elemento material, há a evidência da impossibilidade de atribuição de qualquer sentido à peça que não a fala. Porque ela, a fala — dada a sua realização dispersa, intangível pela própria natureza sonora —, rejeita qualquer tentativa de domínio pela ideia de sentido que não seja o da fala que o teatro estático é.

De acordo com isso, temos claro que a fala traz em si uma certa insubordinação a uma concepção estritamente visual da peça. Quer dizer: a fala, a palavra na aventura da pronunciação, como o acontecimento a partir do qual a peça se dá, guarda certo apego a uma apreciação sonora, auditiva do sentido que carrega: ser apenas fala. Logo, não podemos deixar de considerar que há no domínio do teatro estático um vínculo, e não uma submissão, do sentido ao sentido-da-audição e às implicações dessa insubordinação, dessa impertinência que a peça tem em relação ao sentido-da-visão é que nos apegamos nesta leitura, tendo em vista que, de acordo com Fernando Pessoa: “A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas — o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos.” (PESSOA, 1986, p. 262)

A partir de tal consideração, temos que na palavra encontramos consubstanciados o seu sentido primitivo — *o sentido que tem* —, sempre sensível e material (Cf. DERRIDA, 1991, p. 251), os seus sentidos deslocados; isto é, os *sentidos que evoca*, e o *ritmo que envolve* tanto estes quanto aquele sentido. Isto é: percebemos em Pessoa o elemento sonoro histórico como parte integrante do imagético circunscrito à apreensão do sentido, e isso vem conduzido por uma espécie de vínculo indissolúvel que a poesia estabelece entre a sonoridade e as imagens que a disposição das palavras em um texto compõe:

Decomposta, assim, em três elementos constitutivos para fins lógicos, não os oferece a palavra distintos na realidade da sua vida; são consubstanciados, e a impressão resultante da palavra, e portanto das palavras dispostas em discurso, provém de uma percepção sintética em que se entrevivem todos três. Isto é importante de notar, sobretudo, quanto à valia e ao alcance do ritmo, que não existe na palavra, como som, independente e livre, mas preso aos sentidos que a palavra comporta ou sugere. (PESSOA, 1986, p. 262)

Através da citação de Pessoa, não é difícil compreender que a forma veiculada pela sonoridade; ou melhor dizendo, pelo ritmo, estabelece um vínculo, e não uma submissão, do sentido aos ouvidos, já que: “A poesia é assim a prosa feita música, ou a prosa cantada; o artifício da música é conjugado com a naturalidade da palavra.” (PESSOA, 1986, p. 274) Quer dizer, se temos em Derrida a reflexão do conceito metafísico de forma por uma ideia de submissão do sentido ao olhar, em Pessoa temos um vínculo do sentido à audição que a sonoridade de cada palavra impõe, seja sozinha ou em conjunto com outras, dando corpo a um texto, mais estritamente, à poética, porque:

Lembrados sempre desta consubstanciação e interpenetração dos três elementos da palavra, podemos contudo, sem realizar abstrações, distinguir três tipos de arte literária, conforme se olhe mais ao sentido primário da palavra, aos seus sentidos secundários, ou ao ritmo — ou mais propriamente, visto ao que se acaba de ver, à projeção no ritmo da vida inteira da palavra.

A arte que vive primordialmente do sentido direto da palavra chamar-se-á propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indiretos da palavra — do que a palavra contém, não do que simplesmente diz — chamar-se-á convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projeção de tudo isso no ritmo, com propriedade se chamará poesia. (PESSOA, 1986, p. 262)

Ou seja: Pessoa estabelece, pela questão do ritmo que envolve a(s) palavra(s), a distinção entre os tipos de arte literária. Quer dizer: de acordo com a determinação da sonoridade na construção do texto, temos definidos os critérios para a compreensão da prosa, da literatura e da poesia. Não deixemos de notar que o poeta destaca a poesia da literatura como um gênero especial, em que a acentuação melódica é incisiva, pois:

a diferença entre a prosa e o verso, sem desaparecer, longe até de desaparecer, acentua-se tal qual é, sem mais nada. O verso é a prosa artificial, o discurso disposto musicalmente. Não é outra a diferença entre as duas formas da palavra escrita. (PESSOA, 1986, p. 274)

Assim, temos que a primeira condiciona-se pelo sentido direto da palavra, aquele que a palavra *tem*; a segunda, pelos sentidos indiretos, aqueles que a palavra *evoca*; e a terceira, pela projeção do sentido que a palavra *tem* e os que *evoca* no ritmo inerente à palavra. Não podemos deixar de perceber que, ao tratar do “ritmo da vida inteira da palavra”, Pessoa atribui um valor histórico à sonoridade; isto é, a relação que se estabelece entre os sentidos da palavra e a projeção desses sentidos no ritmo estão imbuídos de historicidade, na medida em que na audição de cada palavra há a revivescência de cada pronúncia já feita.

Seguindo tal caminho é que, nesse ponto da nossa leitura, parece-nos pertinente pensar que essa consideração do ritmo dentro da percepção da forma

que é a palavra — ficando isso explicitado de modo mais contundente quando da análise de *O Marinheiro*, o qual coloca a palavra na aventura da pronúncia ressaltando a expressividade sonora dos sentidos que evoca e tem — traz à tona o entendimento da distinção primária que se estabelece entre literatura e filosofia. Porém, antes de qualquer coisa, cabe-nos estabelecer que a compreensão que ora trazemos de *O Marinheiro* refere-se à sua apreciação como prosa poética; ou seja, como uma literatura submersa no ritmo próprio da poesia, tida na determinação melódica de suas frases. Dessa maneira, esclarecemos ainda que apesar da distinção perpetrada por Fernando Pessoa entre literatura e poesia, neste trabalho iremos tomar a liberdade de tomar uma pela outra e vice-versa, utilizando ora uma, ora outra, em referência à mesma coisa.

Prosseguindo, temos que Pessoa é poeta, seu ofício é a poesia e, assim, justifica-se o apego de toda e qualquer ideia de sentido ao ritmo da palavra, ao ritmo das palavras ordenadas na constituição de um poema, pois dessa interpenetração do ritmo e dos sentidos que a palavra tem e evoca é que se faz poesia. Assim, percebemos nele — retomando o pensamento sobre a interseção entre a concepção de sentido pelo sentido da visão e pelo sentido da audição —, que a ideia de forma, por sua compreensão da obra de arte literária, atinge outro patamar, em que o aspecto da forma se desata da certeza imagética; ou seja, já não mais se filia a uma configuração própria que toda concepção de imagem, noção de forma, parece guardar, remetendo sempre para uma compreensão da materialidade como a fixação de algo, cuja garantia se dá pela noção que a apreensão da presença traz.

Isso quer dizer que quando Pessoa estabelece que a poesia refere-se à “projeção de tudo isso [o sentido direto e os sentidos indiretos que a palavra contém] no ritmo, com propriedade (...)” (PESSOA, 1986, p. 262), ele está admitindo que a forma poética está na fugacidade da pronúncia de cada palavra, de cada verso. Esta compreensão de fugacidade relativa ao gesto da pronúncia faz-nos pensar na condição histórica com que Pessoa concebe a palavra e na negatividade que a maneira pela qual percebemos a fala em *O Marinheiro* adquire.

A princípio, tomando essa orientação negativa da fala, temos a sugestão — pela sonoridade nela impressa projetando os sentidos indiretos e o sentido direto de cada palavra —, de que sua forma conjuga numa só unidade uma compreensão de sua presença advinda da noção de ausência, a partir da relação que se estabelece entre o elemento auditivo e o visual na conformação do sentido da peça: a fala, a

palavra em pronúncia. Em outros termos, o que defendemos é que a forma do teatro estático, a fala das *Veladoras*, ao mesmo tempo em que se evidencia, faz-se presente, estabelece a sua ausência antecipada, ou finitude anunciada — visto que o ritmo pressupõe o silêncio — na reverberação da pronúncia de cada leitura. Esse processo de consubstanciação da sonoridade e do silêncio a partir do caráter negativo que a fala adquire na peça, estabelecendo a mediação entre a presença denotando a ausência, é que podemos, de certa maneira, começar a pensar o corpo sobre a essa a ser velado.

No prólogo de *O Marinheiro* temos anunciada a presença de um caixão com uma donzela de branco compondo o cenário no qual o teatro estático há de se desenvolver. Num primeiro instante, uma questão se impõe inevitável: como pensar a presença de um corpo feminino a ser velado na composição da cena da peça? Longe de querer atribuir qualquer representação ao “caixão com uma donzela, de branco” (PESSOA, 1965, p. 441), não podemos deixar de considerar, contudo, a importância da existência de um cadáver, um corpo como mote para o teatro estático, cuja fala — acontecimento da peça — vem pela voz daquelas que velam esse corpo; as *Veladoras*. Quer dizer: o universo do luto, a atmosfera que cerca o ritual do velar, está na peça montando a cena e abrindo espaço para a realização dramática a se dar pela fala.

Segunda — (...) Tudo isto, minha irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza. (...)

Terceira — (...) Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... Ela de que sonharia?

Primeira — Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos... (PESSOA, 1965, p. 448)

Logo, faz-se necessário que compreendamos as implicações que isso traz para a leitura que propomos, porque se evidencia o fato de que a peça está em

torno de um corpo a ser velado, e o gesto de velar, ao qual a situação dramática da peça se circunscreve, é que dá o tom da fala das *Veladoras*. A fala vem, portanto, guardar o corpo, colocar véu sobre ele, encobri-lo, protegê-lo, vigiá-lo, resguardando-o da evidência do fim que a presença dele, o corpo, determina. O corpo vem, na peça, como um emblema, nos próprios termos de Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão*; contudo, esse emblema se cerca, em *O Marinheiro*, da fala, que vem testemunhar a evidência da morte. Nesse sentido, é-nos permitido pensar que a fala das *Veladoras* cumpre função similar à das “unhas e dos cabelos, cortados do corpo como algo morto, que continuam crescendo no cadáver.” (BENJAMIN, 1984, passim p. 241)

A fala das *Veladoras* denuncia a vida que era apreendida naquele corpo, ao passo que declara, pela sua negação, a morte. Desse modo, admitimos que a apreensão da morte não está, aqui, revestida de uma reafirmação dela mesma como fim da vida humana, mas surge, numa afinidade com o que defende Benjamin sobre o Barroco alemão, como história, resguardando o registro de humanidade: “Um *memento mori* vela na *physis*, a própria *mneme*”. Ou seja: a fala testemunha o *ter havido*, sendo registro, memória de uma existência que basta ser dita para existir; ou melhor, basta ser falada para que sua estrutura, sua conformação seja dada a conhecer, porque é a fala que carrega a possibilidade de haver qualquer coisa.

A fala, dessa maneira, veste-se de luto no velar daquele corpo sobre a essa, revestindo-se de uma mudez expressiva, na qual o que se diz nada mais faz que colocar véu sobre ele, o corpo, e aquilo que o cerca, a noite e o lá fora, como intuição de que a fala traga ou revele a certeza do incognoscível, na medida em que: “Em todo luto existe uma tendência à mudez, que é infinitamente mais que a incapacidade ou a relutância de comunicar-se. O enlutado sente-se inteiramente conhecido pelo incognoscível.” (BENJAMIN, 1984, p. 247-248). Seguindo esse pensamento, temos que, em *O Marinheiro*, a fala desempenha um papel de silêncio expressivo, cuja mudez reveladora realiza, perante o corpo a ser velado, um jogo de contrários no qual este vem a cumprir a potência de fala, que todo cadáver parece trazer, na sua apropriação da vida na morte, que ele, o corpo, materializa.

Sob essa perspectiva, compreendemos que o corpo presentifica na peça o silêncio, traz a fala latente, revelando, assim, a dimensão histórica em que a vida que se teve é lembrada naquela imagem, ao passo em que a morte se manifesta naquele silêncio que o corpo morto revela. Nesse sentido, o corpo traz na sua

presença a conjugação de vida e morte: vida por sua visão, a partir da sua imagem, que ressoa um passado, uma história que é ali testemunhada; e morte por seu silêncio, pela fala presentificada como potência de um corpo calado, impossibilitado de falar (mas cuja potência é de fala) e, portanto, de revelar se sabe “para que servem os sonhos...” (PESSOA, 1965, p. 449)

O corpo é mostra de um fim, o qual, no entanto, não diz respeito ao fim da vida simplesmente, mas remonta a uma espécie de expiação, daí o seu caráter a princípio inconcluso, de um fim sem finalidade a partir do qual a peça se inicia, pois ele é dela o mote. Não é à toa, portanto, que a fala seja das *Veladoras*, aquelas que velam, que guardam o corpo, a evidência do incognoscível, do mistério que é haver o mistério. Afinal: “Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar.” (HEIDEGGER apud AGAMBEN, 2006, p. 9).

Segunda — Talvez nada disso seja verdade... Todo êste silêncio e esta morta, e êste dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

Primeira — Não sei. Não sei como se é da vida... Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos são tristes, parece que o estão inutilmente...

Segunda — Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejais que nos calemos? É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é tão inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... Vêde, o céu é já verde. O horizonte sorri ouro... (...) (PESSOA, 1965, p. 449)

Desse modo, buscando retomar a leitura, pensando a sonoridade como forma que se faz presente na evidência do seu fim, não podemos desconsiderar o fato de que esta peça, que se constitui estritamente de pronunciação, traz à tona a fala como imediação do fim na materialização do teatro estático. Mas que fim seria esse? De que modo se concebe a noção de finalidade, limite em *O Marinheiro*? A ideia de fim, dentro da economia da obra, ressoa uma compreensão negativa das coisas; ou seja, o fim está na peça como uma forma de apreciação, de reconhecimento (irônico, poderíamos antecipar), da inefetividade do sentido no mundo.

Quer dizer, a ideia de fim, em *O Marinheiro*, que é presentificada em cada pausa, no ritmo e no próprio término da peça, anuncia negativamente a ausência de

qualquer finalidade que ela (a concepção de/do fim de qualquer coisa) possa veicular. O fim claro, lógico, objetivo das coisas é apagado em um processo de dupla negação que se volta para si mesmo, no qual a palavra *fim*, assim considerada, parece denotar. Isto é, a ideia de fim, ao passo que expressa uma busca por uma solução, finalidade, nega esta própria solução e/ou finalidade pela presunção da inexequibilidade, pois o fim último e verdadeiro, no mundo das coisas; quer dizer, no mundo corpóreo, físico, não se daria, não se realizaria a não ser em cada pronúncia dada, a qual, por sua vez, presentifica a ideia de fim.

Esclarecendo: embora o fim se apresente na imediação de cada fala, presentificando, evidenciando o fim próximo, este contido em cada pausa, em cada intervalo da respiração da leitura, ele (o fim) na peça como um todo não se cumpre, porque, retirando da peça toda e qualquer possibilidade de atribuição de sentido, o fim apenas promete, e não satisfaz, a sua finalidade. Nesse sentido, percebemos uma afinidade explícita entre essa questão do fim que compreendemos quando da leitura de *O Marinheiro* e a própria percepção que temos do corpo a ser velado.

Assim como o fim permanece como promessa ou, até mesmo, profecia não cumprida, dada a suspensão advinda pela ordem do dia que, ao cantar do galo, em um sobressalto interrompe a peça, desconfigurando propriamente um fim; o corpo da donzela, pela juventude mortificada ali sugerida, guarda uma promessa de vida a ser vivida ao mesmo tempo em que imortaliza o momento da beleza e juventude plenas, numa apropriação quase explícita dos heróis clássicos ideais, como Aquiles, cuja pretensão era ter sua imagem imortalizada em uma morte prematura, preferencialmente no momento-ápice de um grande feito. Assim, a questão do fim a partir da qual orientamos esta leitura nos leva a pensar que a forma abrupta com que se encerra *O Marinheiro* remete a um problema clássico em que o fim se dá por meio de clímax interrompido, quando o galo canta e tudo se acaba.

Estamos aqui, portanto, diante de uma orientação do fim que se volta para si mesmo em uma dupla negação; quer dizer, a ideia de fim que se tem pela fala das *Veladoras* não somente retira de si a possibilidade de terminar, finalizar, como ainda descumpre qualquer noção relativa a uma apreensão de finalidade. Ou seja: o fim, em *O Marinheiro*, nem se dá a conhecer como final, nem como finalidade, antes, é a suspensão dessas duas instâncias, dessas duas acepções que a pronúncia de cada palavra traz, pois a pronúncia de cada palavra, pelo dado histórico que a sonoridade a ela inerente apresenta, a partir do entendimento pessoano e na realização que

temos em *O Marinheiro*, é tempo; logo, escapa a qualquer cerceamento que uma percepção meramente visual, figurativa que a palavra possa vir a impor. A palavra é aqui tempo que se desenrola no espaço de sua escrita.

A partir dessa perspectiva, podemos admitir, então, que a fala remete ao gesto humano por excelência, resguardando e reunindo — ao passo que apontando e problematizando —, a condição do homem no mundo. É nesse sentido que concebemos o gesto da fala nesta leitura do teatro estático *O Marinheiro* sob a óptica da negatividade, dado que o homem é para a fala, pois ele, enquanto mortal, é dotado de fala e é ela, a fala, que o distingue no Universo. De certa maneira, já temos aqui uma intuição da fala como indicativa do homem enquanto mortal; ou melhor, é pela fala que se manifesta, conforme nossa leitura, a consciência da morte nele, no homem.

Contudo, em *O Marinheiro*, o problema da fala como reminiscência da morte surge pela questão da inefetividade inerente à obra e ao gesto da fala em si, sempre com uma ideia de suspensão, de inexecução da morte. A fala viria, portanto, impor, como já vimos aqui, o problema do fim que vem por meio de um susto, por meio de um silêncio que interrompe repentinamente, que, pela negação à sonoridade trazida pela pronúncia, remete a toda possibilidade de fala que a noção de morte; ou melhor, de um corpo morto, um cadáver traz. É importante que notemos essa reiteração da noção de promessa, de inconclusão das coisas, tendo em mente o caráter singular que o verbo *morrer* apresenta, haja vista que é um verbo cuja ação a ele lhe escapa; ou seja, o gesto que envolve o movimento que circunscreve a morte não se cumpre para o sujeito que o vivencia, pratica.

Em outras palavras: o sujeito da ação verbal — aquele com quem o verbo concorda em pessoa e número e, por isso, aquele que traz a ideia de “ator” da ação verbal — quando está se referindo ao verbo *morrer* estará sempre alguém ou além do gesto relativo a este termo. Segundo nossa leitura, a fala, a linguagem, intrinsecamente ligada ao problema da morte — tendo em mente que o morto, para nós, é aquele que perdeu a capacidade de pronúncia —, suspende, dessa forma, a morte pela relação íntima de inexecução que com ela mantém.

Sob tal perspectiva, temos então que: “Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar.” (Heidegger apud AGAMBEN, 2006, p. 9). Assim fica estabelecida a relação direta que se ergue entre a fala e a morte como mostra do caráter negativo

no qual se funda o homem segundo Heidegger, aqui citado por Agamben. Este, em um livro que justamente pretende pensar o problema filosófico que surge do questionamento da essência do homem pela observação do seu negativo, tenta, a partir de textos extraídos de seminários, preencher o vazio que essa consideração acerca da linguagem e da morte parece ter deixado na filosofia ocidental. Dessa maneira, partimos da compreensão inicial de que o homem, dentro da tradição filosófica, figura ao mesmo tempo *mortal e falante* (Cf. AGAMBEN, 2006, p. 10).

Terceira — (...) Quando eu sorria, os meus dentes eram misteriosos na água... Tinham um sorriso só deles, independente do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... Falai-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar...

Primeira — Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante?

Terceira — Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. (...) (PESSOA, 1965, p. 444)

Em outros termos: o homem é dotado da capacidade de fala, distinguindo-se, por isso, dos demais animais, os quais, por não serem aptos para o exercício da linguagem, não experienciam a morte, porque não morrem, apenas cessam de viver. O homem, pela linguagem, pela capacidade de fala, torna-se autoconsciente da sua condição de mortal; ou seja, a compreensão da morte, do ser/estar para a morte do homem, vem por meio da aptidão à fala.

Tal relação entre a fala e a morte, segundo nosso entendimento, parece remontar àqueles desafios lógicos: o homem morre porque fala; ou fala porque morre. Assim, numa exposição simplificada, temos exposto um dos primeiros problemas que parece cercar a obra *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. De algum modo, somos levados a crer que a verborragia a que se lançam as *Veladoras* traz à tona a questão do homem em relação a sua aptidão à fala e à morte, tratando artisticamente a relação que Heidegger (apud AGAMBEN, 2006, p. 9) considera ainda impensada pela filosofia ocidental:

A relação essencial entre morte e linguagem surge como um relâmpago, mas permanece impensada [pela filosofia ocidental]. Ela pode, contudo, dar-nos um

indício relativo ao modo como a essência da linguagem nos reivindica para si e nos mantém desta forma junto de si, no caso de a morte pertencer originariamente àquilo que nos reivindica.

Nesse sentido, parece-nos que o teatro estático não apenas pensa essa relação intrínseca entre a fala e a morte, como traz uma elaboração artística da questão, à qual acrescenta a presença do sonho, numa espécie de evocação sua que o sugere como reunião, síntese do problema essencial do homem: a relação entre a fala e a morte. Desse modo, esta leitura de *O Marinheiro* nos sugere um caminho para sua compreensão que passa necessariamente pelas considerações acerca da fala, da morte e da relação entre ambas como forma de apontar o problema maior deste teatro que é o sonho e a sua correspondência direta com o pensamento pessoano sobre a modernidade e esta escrita moderna.

Assim, voltando a tratar da fala, já podemos admitir que ela, como mote do teatro estático, rege a tessitura do sonho como lugar em que se funda a linguagem dramatúrgica da peça. Em outras palavras: o universo da linguagem em pronúncia — bem como suas implicações no jogo do haver o mundo, haver algo exterior e estranho ao homem, ao passo que por ele altamente e assustadoramente reconhecível na sua distinção e semelhança, mediatiza, dentro da economia da obra, o sonho como caráter criado pelo teatro estático.

Primeira — (...) Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sôbre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-se na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei por quê, mas parece-me deste lago que êle nunca existiu... Lembrar-me dêle é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe por que é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?

Segunda — À beira-mar somos triste quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira-mar?

O gesto individual e intransferível que a fala inaugura remete a uma compreensão dela mesma dentro da efemeridade de sua própria execução, cuja inefetividade remonta, portanto, à concepção de sonho trazida por Fernando Pessoa, sobre o qual o poeta afirma: “No limiar do sonho surge o inevitável

pensamento da impossibilidade.” (PESSOA, 1986, p. 296). Quer dizer: o sonho, de acordo com a concepção pessoana, remete sempre ao inexequível ou à possibilidade de inexequibilidade que o próprio entendimento de sonho traz à tona. Isto é: o sonho só é sonho quando reverbera o caráter último do impossível, do inefetivo, porque, em suas palavras:

Hoje [na modernidade] o sonho é sempre de cousas inexequíveis. O que se concebe como exequível é porque se concebe como cientificamente exequível, e o que se concebe como cientificamente qualquer coisa não pode ser matéria de sonho. (PESSOA, 1986, p. 299)

Sob essa perspectiva é que começamos a perceber a aproximação que esta leitura; ou melhor, este gesto de escuta sobre *O Marinheiro* traz a respeito do sonho, dentro da compreensão de Fernando Pessoa, e teatro estático, este tido' como uma formulação inicial daquilo que o poeta viria a pensar em sua obra sobre a modernidade. Assim, partimos da premissa de que, quando lemos *O Marinheiro*, escrita que remonta à juventude do poeta, temos em mãos algo como uma primeira mostra daquilo que, de acordo com nosso entendimento, vai nortear todo o pensamento pessoano — a questão do sonho, a qual se impõe na leitura de qualquer dos seus heterônimos e na própria concepção deles como problema artístico.

O que queremos dizer com isso é que Pessoa, em *O Marinheiro*, apresenta-nos, ou lança-nos, questões as quais parecem circundar toda a sua obra, estando ali de modo ainda embrionário, contudo não menos profundo. É nesse sentido que entendemos a pertinência de atentar para o que a peça nos ensina sobre si mesma numa tentativa de apreensão do que talvez possamos perceber como uma célula primária de sua poética. Dizemos isso, pois acreditamos que a palavra *sonho*, bem como toda a problemática que a cerca dentro do teatro estático, parece responder aos questionamentos advindos tanto pela voz de Caeiro, quanto de Reis, como ainda de Campos.

Ademais, não podemos ignorar que há quem busque estabelecer justamente essa relação, a partir da noção de que ali, em *O Marinheiro*, há uma espécie de semente de textos e postulados posteriores do poeta. Entretanto, o que a nós interessa é pensar de que modo a peça estabelece uma relação intrínseca entre fala, morte e sonho dentro da concepção do estático trazida por ela. Sendo assim, não nos parece tolo conceber que a questão do sonho, em Pessoa, sugere estar

consubstanciada no teatro estático vindo pela manifestação de seu caráter pela voz das *Veladoras*.

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... (...) Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... (...) (PESSOA, 1965, p. 443)

Esclarecemos: de algum modo nossa leitura nos leva a supor uma interpenetração do sonho, e de toda a sua problemática pessoana, no modo como se concebe a fala das *Veladoras*, da qual se faz o teatro estático. O sonho, o qual já admitimos sugerir uma síntese da relação entre fala e morte, que Heidegger considera negligenciada pela filosofia ocidental e Agamben busca compreender, faz-se, em *O Marinheiro*, da mesma matéria que o teatro estático consubstanciando-se na fala das *Veladoras*, potencializando a ação na negação ao gesto, potencializando-o, portanto, na promessa que toda recusa guarda ou é, por conter todas as possibilidades de realizações que a sua não realização traz.

Dessa maneira, a ação, advinda pela fala das *Veladoras*, encontra-se concentrada no tempo e espaço próprios de cada sílaba articulada, remontando à questão do sonho enquanto instância de cuja força consta a qualidade da modernidade. Assim, este estudo, no seu intento de leitura e apreciação, não se permitirá a desatenção, que parece permear os trabalhos voltados para *O Marinheiro*, à ressonância que a palavra *sonho* tem ao longo de toda a peça, bem como a sua relação intrínseca com a própria conceituação de teatro estático e de modernidade traçadas por Pessoa.

Quer dizer: o sonho vem na peça como denominador comum dos problemas intrínsecos ao teatro estático, a saber: a fala; a negação da ação em prol da estaticidade pela fala; a morte; e a inefetividade que rege todos esses aspectos, inerente à própria concepção pessoana de sonho. Indo por esse caminho, temos, pois, que reconhecer a pertinência da ideia de impossibilidade como uma constante

que perpassa toda a compreensão do caráter estático como possibilidade de potência dramática.

Em outras palavras, o que pretendemos dizer é que a recorrência do étimo negativo, especialmente relacionado à noção de inexecução das coisas, surge nesta leitura como fio condutor para sua compreensão, porque, novamente reiterando o caráter de dupla negação, temos a negação do gesto — aqui seja a questão da inefetividade numa esfera mais ampla e não apenas restrita à linguagem ou à fala das *Veladoras* — como potência infinita desse mesmo gesto na sua promessa de realização irrealizável.

Segunda — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como êle não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora êle construía em sonho esta falsa pátria, e êle nunca deixava de sonhar de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrêlas. (PESSOA, 1965, p. 446)

Sendo assim, apreciamos sonho e teatro estático ressoando na fala das *Veladoras*, na melodia da voz em pronúncia, sua “substância”. A ação que se dá pela estaticidade da fala, a qual (e não seria tolo considerarmos) parece assumir para si a tarefa de concentração da ação o mais possível (PESSOA, 1986, p. 277), conduz o problema do aperfeiçoamento do instinto cênico e da arte de representar para a ideia de inexecução própria da linguagem. Ou seja: o problema do teatro que tem sua realização dramática na negação do gesto remonta à questão do dado cênico tido sob a perspectiva da irrealização do ato teatral como tendo um fim ou finalidade.

Nesse sentido, temos em mãos uma compreensão da cena teatral concebida a partir de um ponto de vista contrário a qualquer predeterminação do ato, da realização cênica, daí a potência poética do teatro estático. O *Marinheiro* em sua linguagem dramática negativa — porque nega a própria substância do drama, a

ação (PESSOA, 1986, p. 283) — aperfeiçoa o instinto cênico no fato deste estar contido na fala, potência máxima da concentração da ação tanto pela sua inexecução, quanto pela sua potenciação do gesto na recusa a ele.

Indo por esse caminho, e agora retomando por mote o problema que se apresenta sob a perspectiva da impossibilidade, da inexequibilidade, é que esta escrita se envereda pela apreciação da ironia da forma enquanto o pensamento que rege e aproxima tanto a concepção de teatro estático como a de sonho em *O Marinheiro*. Por isso, pensar de que modo o sonho e o teatro estático se consubstanciam, indagar qual a relação entre a concentração da ação na fala e o caráter inexequível da linguagem dramática, entender o exequível do problema do inexequível latente nesta perspectiva de *O Marinheiro*, respaldando nossa leitura naquilo que parece recusar o próprio entendimento, o qual, por sua vez, parece intrínseco ao intento de qualquer objeto que se coloque a ler, serão questões a partir das quais nosso esforço de compreensão basear-se-á numa tentativa — de antemão já admitida como falha — de assimilação do teatro estático.

Em outras palavras: pensar a inexequibilidade inerente ao gesto *O Marinheiro*, tendo em vista as implicações teóricas que envolvem as concepções de arte e linguagem — trazidas pelo problema da fala, da morte e da concepção poética em si em Pessoa — que se apresentam na escrita do teatro estático, é atender às especificidades do sonho na modernidade, o qual, na concepção pessoana do termo, responde como fenômeno cultural que distingue a época moderna das demais, pois de acordo com o poeta, em texto no qual discute a situação da arte dramática moderna para defender o drama *Octávio*, de Vitoriano Braga:

Se quisermos estudar — em contraposição, sobretudo, ao ideal antigo — o critério de perfeição a que um dramaturgo hoje pretende, ou deve pretender, conformar-se, temos que procurar a sua causa na operação dos fenômenos culturais que, nesta matéria, fundamentalmente distinguem a nossa época [moderna] das épocas anteriores; o seu efeito através das duas qualidades do espírito, que vimos serem causa na criação dramática. (Concretizando melhor: temos que ver, primeiro, quais são as normas práticas da cultura que cumpre que comandem o espírito do dramaturgo deste tempo; temos que ver, depois, em que é que, especificamente, essas normas influem na intuição psicológica e no instinto da ação sintética.)

Os fenômenos culturais, de que se trata, e que distinguem a nossa época de outras, são primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura científica; segundo, e no campo restrito da cultura artística, e desde o romantismo, a tendência para substituir os processos sugestivos aos definidores na realização da obra; terceiro, e no campo ainda mais restrito da cultura teatral, os aperfeiçoamentos especiais do instinto cênico e da arte de representar. (PESSOA, 1986, p. 277)

Antes de qualquer coisa, havemos de considerar que tal articulação pessoana sobre o teatro moderno deve guardar alguns cuidados quando da leitura de *O*

Marinheiro, pois aí o poeta está tratando de uma compreensão da cena moderna partindo de uma apreensão exequível; quer dizer, de uma apreensão que parte do pressuposto da possibilidade de execução da obra dramática, haja vista que ela partiria de coisas exequíveis, no caso a compulsão científica característica de uma orientação nitidamente naturalista. Dessa maneira, temos que nessa passagem, extraída de um texto intitulado *Ensaio sobre o drama* (1986, p. 277), Pessoa dirige seu esforço crítico à observação do cenário teatral estabelecido na virada do século XIX para o XX, não havendo aí, de acordo com o que lemos, nenhuma teorização propriamente dita daquilo que ele, enquanto autor, viria a propor no teatro estático como resposta à modernidade.

Tendo isso em mente, desconfiamos ter aqui em mãos uma crítica que se volta mais para o pensamento a respeito do teatro naturalista do que propriamente moderno no sentido que trabalharemos neste estudo. Desse modo, acreditamos que tais orientações de Fernando Pessoa não estejam relacionadas estritamente com o teatro estático; contudo, não podemos deixar de observar que elas nos indicam caminhos a partir dos quais podemos começar a organizar nossa leitura acerca de *O Marinheiro*.

Sob tal perspectiva percebemos, portanto, que Pessoa, quando pensa a questão do critério de perfeição a que um dramaturgo deve se ater, não deixa de estabelecer parâmetros que regeriam não apenas o autor moderno, como também qualquer outro. Nesse sentido, temos que, ao prever a importância das normas práticas da cultura como meio para o apuro da intuição psicológica e instinto da ação sintética, Pessoa nada mais faz que determinar o modelo histórico; portanto, dialético, como caminho para a criação teatral.

Ora, isso nos remete diretamente a uma orientação da forma teatral atrelada ao caráter histórico da arte como marca da passagem do homem pelo mundo, já que: “O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele (...)” (PESSOA, 1986, p. 218). Assim, poderíamos então supor que temos em nossas mãos mais uma vez o redirecionamento do problema *O Marinheiro* retornando para a questão da fala, dado que a palavra em pronúncia guarda historicidade. Dessa maneira, então, seria lícito se concebêssemos a fala como o indício a partir do qual se firma a intuição psicológica e o instinto da ação sintética do dramaturgo Fernando Pessoa.

Nesse sentido, poderíamos supor que o teatro estático estaria desvendado nessa consideração a respeito da fala enquanto resposta à intuição psicológica e ao instinto da ação sintética pessoais. Contudo, devemos admitir o problema que tal colocação aparentemente simples ergue para qualquer leitor pelo golpe que a forma por meio da qual o teatro estático se dá a conhecer propõe. Ou seja: se pensando a cena contemporânea Pessoa reflete de maneira precisa os mecanismos culturais definidores daquele teatro, a nós, que aqui nos esforçamos em compreender *O Marinheiro*, não nos é permitido fazer o mesmo, porque o elemento histórico-cultural em que a obra se forja escapa a qualquer cientificismo ou mesmo tentativa de apreensão que não seja o reconhecimento de sua inacessibilidade.

Segunda — Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que côr soiam ser os crepúsculos numa baía do Norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmúrio da água que o navio abria, num grande porto do Sul onde ele passara outrora, feliz talvez, das mocidades a suposta... (PESSOA, 1965, p. 446)

Assim entendemos o modo através do qual o aperfeiçoamento do instinto cênico, no teatro estático, opera-se na inefetividade relativa ao gesto constituído pela fala das *Veladoras*, porque a fala, quando imbuída da realização cênica do acontecimento *O Marinheiro*, assume para si o papel de estabelecer as determinações culturais a partir das quais a peça evoluciona, na sua impossibilidade própria de realização e/ou determinação preestabelecidas que não seja ela mesma. Logo, é nesse sentido que atentamos para o fato de a fala sugerir no teatro estático, a partir da sugestão que é própria da linguagem em pronúncia, o ideal a que deve se ater o dramaturgo que busque se conformar com o critério de perfeição de sua época não restrito a instâncias culturais extrínsecas à sua essência.

Quer dizer: o fenômeno cultural de *O Marinheiro* parece estar fundamentado na tradição oral que perpassa a consciência ocidental, apresentando, assim, uma percepção de cultura que recusa toda e qualquer determinação exterior à fala e ao homem em si:

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

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

Segunda — Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca.

O mar, a percepção de mar que temos não parece, segundo a leitura que fazemos desse trecho, uma determinação que se funde numa apreciação exterior, física do que seria o mar. O mar diz respeito a uma palavra, uma sonoridade que quando pronunciada evoca todos os mares que se pode conceber, dessa forma, a compreensão que tem, que se faz vir à tona, sugere-nos um modo de se mostrar, fazer conhecer que conserva o dado mais pessoal e íntimo de si, a fala que carregamos e que nos carrega.

Sob essa perspectiva, podemos entender que a operação cultural percebida na realização dramática do teatro estático parte de uma compreensão de cultura como um universal, um absoluto, que assim é por ser comum a todos os homens. Dessa maneira, portanto, já nos é possível admitir a questão da incomunicabilidade que perpassa toda a fala das *Veladoras*, haja vista que a sua condição primária, a nossos olhos, insinua a recusa à comunicação, à transmissão de uma mensagem nos termos próprios que nos conta Benjamin (2008), quando refletindo a pobreza da experiência.

É por isso que entendemos a importância de pensar este trecho até certo ponto como uma contraposição que se estabelece dentro da própria reflexão pessoana que nos ajuda a começar a compreender como o teatro estático, no seu aperfeiçoamento do instinto cênico e da arte de representar, não somente dialoga com o ambiente cultural reinante, mas funda a sua própria história numa redefinição dos padrões modernos, a partir do descrédito insinuado diante das coisas das ciências, através do reconhecimento que traz da aventura interior como último resquício do mistério no mundo. Partindo desses pressupostos, consideramos que conceber um estudo desta peça como algo exequível seria uma demonstração de incompreensão, no sentido em que o próprio pensamento de impossibilidade, de inexequibilidade nos termos pessoanos acolhe em si o sentido desta obra.

Dessa maneira, ressaltamos que quando nos referimos à compreensão, nada mais pretendemos que reconhecer o sentido único e inevitável que a peça *O Marinheiro* veicula como toda obra de arte. Contudo, pensar em um sentido único e

inevitável não é, aqui, uma tentativa de dizer o que esta peça quer dizer, pois não partimos neste estudo em busca de uma interpretação, mas de um gesto de atenção ao que a obra diz dela mesma. Nesse sentido, baseamo-nos principalmente na distinção entre sentido e interpretação trazida por Pessoa, para quem o sentido será sempre único, fruto da impressão total, vinda da unidade e da universalidade que toda obra de arte deve ser/ter, enquanto que a interpretação é passageira, muda com o tempo e o lugar, refere-se à sensibilidade de cada época, de cada um:

Aquele trecho musical cuja frescura e alegria me dá a mim a impressão de madrugada, pode dar a outro a impressão de Primavera. Como, porém, não é função da música definir as cousas, senão a emoção que geram, o trecho produziu, em verdade, a mesma impressão em mim e no outro, pois ambos sentimos nele frescura e alegria; o lembrar-me essa frescura a madrugada, e a outro a Primavera, é apenas a tradução pessoal que cada um de nós faz da sensação que recebeu, pois a sensação abstrata de alegria e de frescura é comum à madrugada e à Primavera. (PESSOA, 198-, p. 21)

Nesse excerto, Pessoa demonstra a questão da compreensão do conhecimento de um sentido como algo que extrapola uma ideia de impressão como reconhecimento da referência a algo, aderindo a uma percepção do valor abstrato da sensação sentida em comum. Ou seja: a impressão que algo remete à primavera ou à madrugada, por exemplo, diz respeito ao que de mais abstrato e, portanto, universal, posto que comum, da qualidade de ser primaveril e da madrugada.

Quer dizer: a frescura e a alegria podem traduzir coisas diversas as quais dependerão das determinações pessoais de cada indivíduo, contudo o seu valor — fresco e alegre — sempre se manterá o mesmo, inalterável, já que se refere a uma impressão da sensação comum suposta na primavera e na madrugada. É importante salientarmos a pertinência de se distinguir a noção de impressão pessoal, ora tratada por nós, e impressão subjetiva, mencionada por Pessoa (1986) quando ele está refletindo a obra de arte.

Dessa maneira, quando estamos nos referindo a uma interpretação pessoal, definida pelos padrões que regem o seu tempo, dizem respeito a uma “leitura” da pessoa, portanto, do homem enquanto ser social em relação com os outros homens e o seu tempo. Quando Pessoa diz da impressão subjetiva, ele está tratando da impressão comum a todos os homens enquanto seres dotados de subjetividade, a qual denota a ideia de generalidade e universalidade do sentimento, da sensação; ou melhor, da capacidade de reconhecimento de determinado sentimento e/ou sensação.

Tendo esclarecido isso, voltamos nosso pensamento para o fato de *O Marinheiro* impor ao longo de toda a sua leitura uma relutância diante de qualquer tentativa de atribuição de sentido que não esteja intimamente atrelado ao problema da fala e de sua errância. Assim, seguimos nosso trabalho reconhecendo o problema que existe em assumir como verdadeira a máxima de que *O Marinheiro*, como arte, especialmente enquanto literatura, diz alguma coisa, ao mesmo tempo em que se admite a falibilidade da linguagem como algo inerente à questão aqui proposta.

Realmente, o paradoxo aparece sempre se impondo como o fio condutor do pensamento sugerido nesta leitura, surgindo de forma mais profícua e, até mesmo, explícita quando nos lançamos ao texto do teatro estático propriamente dito. De fato, o que ocorre nada insinua ser que uma suposta confusão terminológica envolvendo o que *dizer qualquer coisa* quer dizer. Segundo Pessoa:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer *qualquer coisa*. Há duas formas de dizer — falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio expressivo. (1986, p. 261, grifo nosso)

Dessa maneira percebida, a literatura se refere à possibilidade de dizer; seja pela fala ou pelo silêncio inerente a essa mesma fala — a expressão da emoção que toda arte é. Nesse sentido, *dizer qualquer coisa* está diretamente relacionado à determinação da universalidade do dizer da arte, à qual, mesmo não sendo literatura, registra a possibilidade de fala contida no dizer que evoca, levando-nos a ter “que procurar em toda a arte que não é literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama.” (PESSOA, 1986, p. 261) Isto é: toda a arte guarda em si uma potência de fala, seja pelo verso silencioso que carrega, seja por propriamente falar, dizer qualquer coisa como no caso da obra literária. Logo, pensar a arte, nos termos pessoanos, é pensar a fala ou a potência de fala — *a frase silenciosa* — que ela traz, é ouvir da emoção que ela expressa aquilo que ela tem a dizer.

Poder-se-ia, então, ingenuamente acreditar que dizer qualquer coisa é o mesmo que significar alguma coisa. À primeira vista, a aproximação de tais expressões pode nos levar ao engano de achar que elas são equivalentes. Contudo, são de ordem diversa. E, neste ponto, essa distinção se faz imprescindível para a apreciação desta ou de qualquer outra obra de Pessoa.

Dizer qualquer coisa, de acordo com o pensamento de Pessoa, leva à observação de que o dizer é da ordem da expressão, não possuindo, portanto, nenhum compromisso ou relação com a significação. Dizer é expressar, não significar. A expressão de uma emoção, ideia ou pensamento é um movimento da linguagem circunscrito ao valor desta mesma emoção, ideia ou pensamento que se quer expressar; nada do que dela, da linguagem, utilizamos para esse feito estará remetendo para algo fora daquilo que queremos dizer; ou seja, nada estará remetendo para fora da própria linguagem. Dizer qualquer coisa não significa significar alguma coisa.

O valor de indefinição contido no pronome *qualquer*, que rejeita a determinação imposta pela possibilidade de flexão de gênero determinante da forma *alguma*, aponta para a distinção que a escolha dessa forma pronominal apresenta. Assim, dizer qualquer coisa remete à possibilidade de liberdade expressiva da obra de arte, no sentido que ela pode dizer desdizendo a si própria na dialética imanente à sua conformação.

Partindo disso, é-nos possível admitir que se toda arte que não literária guarda em si uma frase que a comporta, referindo-se por isso a um silêncio expressivo, a literatura por sua vez, acompanhando a lógica pessoana, refere-se a uma expressão silenciosa, dada a alienação de toda obra em si mesma. Indo por esse caminho, e percebendo a forma como se relaciona a fala e o sentido em *O Marinheiro*, temos ali expressa a dialética inerente à questão da própria expressão:

Terceira — Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto? (PESSOA, 1965, p. 444)

A fala, como já foi dito, nega qualquer sentido que não seja a expressão dela mesma; logo, não podemos atribuir à fala outra compreensão que não parta de uma orientação dela em si, a qual, no entanto, baseia-se na consideração de seu elemento antagônico essencial; por isso, fundador: o silêncio. Porque partindo do problema da sua compreensão como forma de elaboração artística, podemos admitir que a fala, como a arte, “comporta-se em relação ao seu Outro como um íman num campo de limalha de ferro.” (ADORNO, 2006, p. 18)

A fala se dá porque o silêncio existe e se impõe como potência de fala, assim como o homem adquire consciência de seu estar no mundo pela possibilidade desse *estar* ser uma condição transitória que o encaminha à sua negação absoluta, a morte. É curioso notarmos que essa condição dialética fundamental que determina a concepção de fala, de morte e de homem se encontra fixada na realização da obra de arte, a qual se dá pela evidência do paradoxo que inaugura. É nesse sentido que nos parece que essa passagem de *O Marinheiro* vem erguer o problema da condição dialética de qualquer expressão e o assombro do reconhecimento do humano por essa mesma capacidade expressiva.

A carga histórica que o horror da frase inicial desse excerto nos indica: a constatação de que a humanidade se faz na reverberação das mesmas falas, das mesmas inscrições, anunciando, de acordo com a nossa leitura, a persistência das palavras que se fazem presentes em todas as épocas. Sob tal perspectiva podemos reconhecer o assombro que se anuncia estabelecendo uma relação direta com a intuição de que talvez as frases que dissemos nada mais sejam que meras repetições; ou melhor, projeções de um passado no qual nos lançamos num apego ao futuro que, por seu turno, nada mais demonstra que sua inacessibilidade, a partir do grau de inefetividade com que atua.

Ou seja: o horror pronunciado não inaugura uma nova sensação de pavor, mas remonta a todos os pavores já experienciados, que se tornam reavivados no momento da pronúncia. Assim, a promessa de futuro que cada gesto de início de fala propõe resgata, na verdade, o indicativo de passado que toda palavra é e que aqui, nessa altura da peça, toda frase passa a ser. Dessa forma, o vir a dizer não se refere a um gesto novo, inaugural, porque há a admissão, na fala presente dessa *Veladora*, de que o único verbo que inova já foi pronunciado no Gênesis e o que fazemos nada mais é que uma busca incessante, e de antemão perdida, de resgatar no homem a fala que constrói o novo, que inaugura o porvir.

Podemos perceber, portanto, uma referência ao fato de que a origem já não se ergue no seio das palavras, pois os sentidos que delas se extrai ressoam a historicidade que carregam, mas como repetição, como reverberação da essência humana que é imutável. Assim sendo, temos que as palavras, mal sejam ditas, voltam-se ao passado à procura dos sentidos que têm e que evocam quando do momento de cada enunciação dada a indiferenciação da natureza humana.

Ainda refletindo sobre a palavra e sua condição de origem, aqui é curioso atentarmos para o fato de que, pensando gramaticalmente, quando nos debruçamos sobre a lógica que rege a criação de um neologismo, temos uma inversão do relacionamento entre a palavra e o mundo. A palavra deixa de criar o mundo a partir de sua origem, pois o objeto ao qual atribuímos o neologismo passa a ser anterior a ele.

Nesse sentido, parece-nos possível considerar que talvez isso se dê pelo fato que de tudo o que havia de ser criado pela palavra, tudo aquilo que seria primordial no mundo já foi erguido pelo gesto verbal inovador. Assim o que resta aos processos de criação de palavras seria tão somente suprir a necessidade do homem posterior ao seu estado primitivo, porque os neologismos são oriundos do fato de que as “múltiplas atividades dos falantes no comércio da vida em sociedade favorecem a criação de palavras para atender às necessidades culturais, científicas e da comunicação de um modo geral.” (BECHARA, 2004, p. 351)

Contudo, quando nos voltamos para a compreensão da condição do verbo na arte, principalmente partindo do pensamento pessoano, percebemos que a palavra mantém na obra de arte sua natureza criadora, haja vista que, como já mencionamos, “toda arte é dizer qualquer coisa” (obra citada). Nesse sentido, reconhecemos a importância do que representa a possibilidade da arte de dizer qualquer coisa, daí o fato de ser indispensável a recusa de qualquer tentativa hermenêutica que não passe necessariamente pela compreensão do gesto que dizer qualquer coisa é, numa busca pela delimitação do objeto nele mesmo reconhecido.

Então, tendo em vista tais considerações, entendemos que dizer *alguma coisa* não seria o problema de uma obra, porque dizer *alguma coisa* seria dar um sentido único e predeterminado à coisa dita. Compreender que a obra de arte diz *alguma coisa* seria acreditar que a obra é subordinada ao universo a ela exterior, com ele estabelecendo uma relação de dependência, por ele sendo determinada e não correlata.

Em contraposição a isso temos a determinação trazida pelo pronome indefinido *qualquer*, com o qual Pessoa diz que é de toda obra de arte é dizer *qualquer coisa*. Vejamos: a forma *qualquer* dispensa na sua própria indeterminação o modo plural, pois a ideia de pluralidade é a ela latente, parecendo-nos, portanto, a necessidade de concordância nominal que dela se faz quando modificando palavra

flexionada em número nada mais que uma redundância que serve para realçar o traço semântico que remete à pluralidade da sua condição indeterminada, porque indefinida.

Desse jeito, temos que dizer *alguma coisa* é dar sentido, esclarecer, encontrar um significado em algo dito. Dizer *qualquer coisa* é se colocar para além do limite da própria possibilidade de significação. Significar algo nada mais seria que uma utilização limitada dos recursos da linguagem, que se apropria de sentidos conhecidos, fixos, remetendo-os numa tentativa de apreensão destes a partir da relação de familiaridade que se pode a eles assegurar, atribuir, etc. a objetos, ideias, pensamentos, emoções de naturezas diversas numa tentativa de aprisionamento e explicação.

O significar seria, nessa compreensão que temos, uma forma de segurança e certeza, em que um leitor menos precavido, ou até mesmo ingênuo, entende que um texto nada mais faz que remeter a algo que esteja fora dele ou de outros textos com que dialogue. Pessoa nega isso. Para ele, e especialmente no teatro estático, o sentido reina como modo de apreensão das coisas do mundo; contudo, na peça em particular, o sentido volta todos os seus esforços expressivos para a impossibilidade de determinação e de apreensão da fala que não seja, conforme já mencionamos, por meio de uma orientação que parta dela mesma.

Então, retomando a leitura do excerto citado anteriormente, o qual nesse momento se impõe como importante peça dentro da compreensão do teatro estático, vemos a expressão do pavor que a consciência da fala traz à *Terceira veladora*, apercebendo-se envolta pelo mistério de falar e pela consciência do mistério de falar — “Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente...” (obra citada). O gesto da fala é separado da sensação do corpo, retornando como pensamento e não sentimento, pois o reconhecer-se falando impõe uma espécie de quebra ao sentir absoluto, ao lançar-se às sensações e penetrar no mundo através dos sentidos propriamente ditos e não através daqueles inaugurados pelas palavras.

Falar é, portanto, errar sobre os sentidos que elas, as palavras, têm e evocam, e não se apoderar dos sentidos que se tem. As palavras parecem gente, porque elas talvez também sintam, expressando assim o valor do que sentem por meio de quem as pronuncia. Num certo sentido, poderíamos admitir através dessa leitura uma possibilidade de diálogo que se estabelece com a questão do sentir, a

partir da qual Pessoa formulou alguns dos pressupostos do Sensacionismo, levados adiante nas vozes de Campos e Caeiro, cada qual a seu modo.

Porém, devemos admitir também que nessa altura o poeta nos apresenta uma percepção da sensação orientada para a reflexão do sentido na palavra. Parece-nos que de alguma maneira o teatro estático assume que o sentir não é estranho ao universo das palavras; logo, poderíamos supor que se impõe, em certa medida, uma afinidade entre ter sentidos e sentir. Daí o mistério que se coloca — “(...) é por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...” (obra citada).

Em um texto intitulado *Reflexões paradoxais*, o qual é dedicado à revista *Orpheu*, Pessoa formula o seguinte sobre o sentir:

Sentir é criar.
Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.
— Mas o que é sentir?
Ter opiniões não é sentir.
(...)
Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.
Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o *valor* do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a pena comum. Basta que sinta da mesma maneira. (PESSOA, 1986, p. 37, grifo do autor)

Nesse trecho temos anunciada a contraposição pessoana entre sentir e pensar. Segundo o poeta, o pensamento fecha a alma à compreensão do Universo, pois este não se guia pelo pensamento, haja vista não ser regido por ideias, mas por sentimentos — notemos que até o momento não há nenhuma referência à ideia de sensação, a qual será tratada por ele mais adiante. Visto dessa maneira, o pensar seria forma de perpetuação do equívoco, já o sentir traria uma noção de possibilidade de conhecimento, este percebido como uma experiência singular e intransferível, pois incomunicável, se admitirmos que ele se concebe pela via do sentimento.

Nesse sentido, passamos a entender a distinção: “Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que a outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que a outra pessoa sente é ser ela.” (PESSOA, 1986, p. 37). Portanto, temos que a compreensão a qual parece, nessa leitura, tender ao absoluto, porque parte do pressuposto da possibilidade de sentir o valor do que o

outro sente a tal ponto de se tornar ele, como forma de relação com o Universo, o grande outro, a partir do sentir e não do pensar.

Se voltarmos nossa atenção para o que Pessoa define como pensar, podemos constatar que o pensamento surge como equívoco, estabelecendo uma distância referente a qualquer possibilidade de relação com o Universo, com o outro, visto que *pensar é errar*. Assim, refletindo sobre a questão da distância que o pensamento impõe ao homem, não podemos deixar de indagar a opção que Pessoa faz pela forma verbal *errar* ao tratar o pensar.

Devemos admitir a armadilha da metalinguagem que sempre se impõe a qualquer poeta ou pensador, pois usamos da linguagem para refutar o próprio ato da fala, e isso por si só já se impõe a nós de maneira bastante irônica, pois do verbo não conseguimos fugir. Logo, ao empregar a forma *errar*, Pessoa parece nos dar um indício daquilo que supomos que irá mais tarde, quando ele tratar do sonho, estabelecer a diferença significativa entre aventura interior e aventura exterior.

Esclarecemos: *pensar é errar* não nos remete apenas ao entendimento do pensar como equívoco, como não saber, mas, e muito especialmente, revela-nos a questão do pensar enquanto vagar, andar sem destino, perambular, perder-se no mundo, assim como no próprio pensar. Nesse sentido, percebendo o problema que se nos ergue a questão do pensar como uma forma de estar no mundo através do engano do pensamento, podemos perceber que temos sugerida, em Pessoa, a ideia de que o pensamento, que nesta leitura assume uma orientação exterior ao homem, quando tenta se voltar para dentro, para a interioridade humana, tem seu caráter vago, incerto, potencializado.

Contudo, essa potencialização não diminui o valor do pensar, determinado pela possibilidade da perda em si mesmo; ou seja, se admitimos que *pensar é errar*, estamos, até certo ponto, considerando que pensar é perder ou se perder, porque é engano, equívoco, errância. Dessa maneira, percebemos que pensar no sentido de errar supõe um lançar-se do homem no mundo, seja este exterior ou interior, e, portanto, não compreender o Universo, o que partiria da percepção de uma intuição do absoluto, ressoante dentro da alma de cada homem, e que, por isso, não encontra contrapartida no pensamento, o qual exclui na sua concepção qualquer noção de totalidade.

Seguindo esse raciocínio é que nos voltamos para a fala da *Terceira veladora* no seu temor quando diz do pavor de ir “como uma floresta escura, através do

mistério de falar...” (PESSOA, 1965, p. 444), visto que a fala parece ser, de acordo com a leitura que ora fazemos, a interseção entre o compreender do sentir e o errar do pensar, trazendo ao homem a evidência da existência do mundo interior e do mundo exterior, a intuição do absoluto e o reconhecimento de sua impossibilidade na esfera mundana. Daí o assombro da consciência que toma conhecimento do poder e do mistério que a palavra pronunciada guarda e carrega em si, seja na sua exteriorização, na sua pronúncia, seja na observação dos sentidos que tem e evoca, ou ainda nos fantasmas que ergue por essa pronúncia e pelos sentidos que contém. Dessa maneira, ainda nos atendo a esse texto pessoano, podemos ler o seguinte:

Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar — são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo Deus.
 Agir é descrever. Pensar é errar. Só sentir é crença e verdade. Nada existe fora das nossas sensações. Por isso agir é trair nosso pensamento. (PESSOA, 1986, p. 38)

Portanto, a relação que se estabelece entre o homem e o mundo exterior, o Universo, dá-se pelos sentidos, estes compreendidos dentro de uma concepção física — “Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar” (obra citada) —, a qual parte do pressuposto de que o sentir é o único modo por meio do qual o homem pode, sem intermediações, relacionar-se com o outro, graças à ideia de imediatez que o ver, ouvir, etc. emprestam ao homem na sua relação com o mundo, com o outro, pois, de alguma maneira, “todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar.” (CASSIRER, 1992, p. 21). Quer dizer: os sentidos, relativos às sensações, seriam uma forma mais próxima da apreensão do absoluto que o pensar, já que os sentidos configuram um modo de interação direta, sem intermédios, entre o homem e o Universo, permitindo àquele conhecer este de maneira imediata, a partir daquilo que sente.

O pensamento dentro da perspectiva pessoana, portanto, recusa o conhecer, haja vista que: “Todo conhecimento vem dos ou pelos sentidos; (...)” (PESSOA, 198-, p. 78) e o pensamento, que aqui tomamos por razão:

nem percebe, nem cria; tão-somente compara, e, por comparação, rectifica e elabora, os dados que os sentidos ministram. A razão é, portanto, incompetente para determinar uma verdade, por isso que não pode determinar um facto, mas só compará-lo com outros. (PESSOA, 198-, p. 78)

Daí a compreensão do sentir enquanto crença e verdade em contraposição ao pensar, porque: “Não conhecemos senão as nossas sensações.” (PESSOA, 198-,

p. 79). Se por um lado temos que *pensar é errar*, nesse ponto reiterando sempre a questão da percepção deste último termo como equívoco, falha, mas também como gesto de vagar; por outro vemos que *agir é descrever* — descrever, segundo o que vemos, do que é sentido.

Segunda — (...) Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a idéia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-se pelos cabelos — é o gesto com que falam das sereias... (*Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa.*) Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado. (PESSOA, 1965, p. 443)

Em outras palavras: quando a *Segunda veladora* aponta o fato de que sua visão das demais é condicionada pelo esforço em pensar, e crer, que as pode ver, no entanto, ela, efetivamente, não as vê, pois os seus sentidos são maiores e se sobrepõem ao fitar que, aqui, coloca-se como ação de ver em contraposição ao sentido da visão. Assim, o que ela realmente percebe é o abismo, o valor de distância, do intangível, da impossibilidade do que sente, cujo sentido parece ressoar o paradoxo que a comporta quando admite: “Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma...” (obra citada).

Desse modo, é-nos possível entender o único gesto de toda a obra — as mãos que se cruzam sobre os joelhos —, partindo da consideração de que ele, o gesto, intui em seu movimento o caráter estático a partir do qual a peça se forja. Ou seja: embora haja o movimento e ele de certa maneira denote um gesto de descrença por parte desta fala, a qual se inicia com um “Para quê?”, em resposta ao apelo da *Primeira veladora* para que continuem falando, e remete ao “gesto com que falam das sereias...” como se isso de alguma maneira pudesse servir como impedimento, ou entrave, àquilo que a fala prevê para este acontecimento, ele mesmo fica restrito à insignificância da expressão gestual que se perde no impacto da sentença que segue à sua pausa: “Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.” (PESSOA, 1986, p. 443)

Nesse sentido, é-nos permitido pensar na desconstrução do gesto pela fala, porque é esta que guarda toda a dramaticidade do teatro estático, tendo em vista que a possibilidade de dizer o indizível faz com que a peça assuma para si o problema do aperfeiçoamento da linguagem cênica, do qual já falamos, num plano não somente restrito às questões dramatúrgicas em si, mas humanas por excelência; ou melhor, de prova de humanidade. Num certo sentido, admitimos, pois, que *O Marinheiro* entende que o problema da linguagem dramática é pertinente na

medida em que, pressupondo a supremacia do estático, trata da interioridade, da relação do homem com o mundo baseada, fundamentalmente, na fala — tentativa de exteriorização dessa suposta interioridade.

Desse modo é, portanto, que se justifica a opção por pensar o problema dos sentidos e do sentir e suas implicações pessoais, já que ele sugere um caminho para a compreensão do sonho de um marinheiro narrado pela *Segunda veladora* responsável desdobramento do horror a partir do qual se firma a peça. Contudo, antes de mais nada, retomando o fragmento em que Pessoa discorre sobre o pensar e o agir, podemos admitir que, a essa altura, está estabelecida a relação fundamental entre essas duas instâncias em contraponto ao sentir, este como forma de determinação do humano.

Quer dizer: se *pensar é errar* assim como *agir é descrever* e, em contrapartida, o agir trai o pensamento, somos levados a crer que, do mesmo modo como o pensar se opõe à possibilidade de verdadeiramente conhecer, o agir impede o acreditar. Embora o pensamento rejeite a ideia de verdade, por seu movimento não pressupor a inutilidade de sua busca, tendo em mente o fato de que a verdade, enquanto absoluto, é intangível; ele não se contrapõe à noção de crença, pois acredita minimamente na sua errância.

O agir, por sua vez, pela sua natureza motora, a partir de seu impulso ao gesto, suspende não apenas o sentir como também o pensar, reiterando a irracionalidade e o instinto que são comuns a animais e homens. Estes, segundo Pessoa, distam daqueles porque podem ser “salvos” pelo instinto estético, o qual seria, como instinto reputado superior, a única coisa que o homem pode conseguir para disfarçar o seu instinto (PESSOA, 198-, p. 63). Não seria à toa que ele aconselha: “Faze da tua alma uma metafísica, uma ética e uma estética.” (PESSOA, 1986, p. 38).

Ainda é importante ressaltarmos o caráter indicador implícito ao sentir em oposição à ideia de significação que guarda o pensar e o agir. Esclarecemos: a sensação que se tem, ela é indicativa da percepção da existência de algo no mundo, do afeto imediato que o reconhecer o outro traz. Dessa maneira, quando da leitura de *O Marinheiro*, podemos considerar ali a expressão do sentimento da fala reconhecendo a si própria e o horror que essa consciência, sentida pelas *Veladoras*, traz.

Assim, somos levados a crer, então, que estamos diante de uma concepção do sentir que remete ao gesto indicativo que aponta o problema da consciência da fala, a partir da sensação repetida; ou seja, do sentimento, de sua presença. Nesse sentido, temos, portanto, nossa leitura voltada para a pertinência da compreensão do sentir, da forma como concebe Pessoa, e da maneira como lemos em *O Marinheiro*, estabelecendo uma afinidade eletiva com a questão do pronome segundo seu caráter meramente indicador.

Ou seja: se pensarmos o modo pelo qual fica estabelecida a condição pronominal, tendo aqui, obviamente, respaldo nas colocações de Agamben em seminário dedicado ao problema (2006, p. 35-44), vemos que sua forma indicativa de situação no discurso se assemelha ao modo pelo o sentir coloca o homem diante do mundo. Sob tal perspectiva podemos, então, reconhecer de que modo o problema da afirmação do mundo pelo sentir encontra consonância com a maneira pela qual o pronome se manifesta gramaticalmente, dada a questão da indicação a ele inerente.

Ora, se o sentir; ou melhor, os sentidos que se dão pelo sentir, é o modo por que se dá a relação com o Universo, com o Universo Deus, de acordo com Pessoa, e o pronome, pela questão da indicação a ele inerente, relaciona e demonstra esse mesmo Universo, temos definido que a questão da capacidade de constatação da existência das coisas trazida pela ideia de pronome assume uma relação com o sentir que merece ser pensada na maneira como essas duas instâncias se referem ao problema da fala no teatro estático. A reflexão acerca do caráter do pronome dentro da história do pensamento lógico-gramatical traz que o pronome é um tipo de categoria gramatical cuja particularidade consiste em ser um tipo de nome que nomeia sem atribuir substância.

Quer dizer: enquanto aos nomes, substantivos e verbos é possível atribuir significados, pois há a compreensão de que eles tratam de circunstâncias gramaticais dotadas de substância com qualidade; os pronomes apenas indicam, mostram, demonstram essas mesmas substâncias, situando-as no discurso, na enunciação. Desse modo, teríamos nos pronomes uma espécie de substância sem qualidade, vazios, portanto, de significado.

Então, se por um lado o pronome apenas aponta, indica, situa o enunciador da fala dentro do discurso, ele seria responsável, assim, pela própria situação da linguagem nela mesma. Ou seja, o ter-lugar da linguagem se dá através do caráter

indicativo do pronome, que põe em cena a linguagem se autorreferenciando, tomando por razão de ser o dar sentido a si mesma por si mesma, pois:

(...) os pronomes — como os outros indicadores e diversamente de outros signos da linguagem, os quais remetem a uma realidade lexical — apresentam-se como “signos vazios”, que se tornam “plenos” logo que o locutor os assume em uma instância de discurso. O seu fim é o de operar “a conversão da linguagem em discurso” e de permitir a passagem da *língua* à *fala*. (...) (AGAMBEN, 2006, p. 41, grifos do autor)

Nesse sentido, começamos a traçar o caminho que nos leva à compreensão da relação entre sentir, o problema da indicação advindo com o pronome e a fala, fundamento do teatro estático. Logo, se a interioridade é afirmada pela capacidade de sentir e através desta é que se dá a relação entre homem e mundo, em que um não é indiferente ao outro, e o pronome é o ter-lugar da linguagem, esta, como já colocamos, definidora do humano, ambos nos remetem sempre, e em última instância, ao homem, ou ao ser como prefere a Filosofia. Ainda pensando a questão pronominal, temos a seguinte afirmação de Agamben:

Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento de linguagem*, no interior do qual unicamente algo pode ser significado. A ciência da linguagem colhe esta dimensão como aquela em que ocorre a colocação em funcionamento da linguagem, a conversão da língua em fala. Mas, na história da filosofia ocidental, esta dimensão se chama, há mais de dois mil anos, *ser* (...). (AGAMBEN, p. 43, grifos do autor)

Em outras palavras, quando nos referimos a sentir ou à fala, esta sendo problematizada na história da linguagem pela questão pronominal, estamos sempre e em última instância falando do ser. Nesta leitura de *O Marinheiro*, iremos deliberadamente pensar esse problema do ser, intrínseco à obra, através do prisma do homem, dada a abrangência epistemológica acerca do ser.

Logo, partindo de uma abordagem que tem como foco o homem propriamente dito e procurando pensar as implicações da fala e do sentir para a determinação de sua subjetividade; isto é, do seu estar no mundo, é que consideramos a relevância da situação pronominal em consonância com o sentir na delimitação da fala. Se o pronome transforma a língua em fala, permitindo ao homem situar-se no mundo a partir da enunciação; o sentir seria um estágio anterior a isso, em que o homem primeiramente se percebe no mundo estando em relação com o outro. Nesse sentido, estabelece-se, a nosso ver, a ligação entre o sentir e a problemática pronominal, que se insinua, de certo modo, como um desdobramento do sentimento, do sentimento de estar no mundo:

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... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... (...) (PESSOA, 1965, p. 443)

Se repararmos na maneira pela qual os pronomes se comportam nesses excertos de fala da *Terceira* e *Segunda veladoras*, veremos que *vossas*, *me*, *as*, *mas* e *eu*¹ são modos através dos quais a fala indica não apenas o seu lugar reservado na pronúnciação bem como situa cada *Veladora* em relação a si e àquela noite. Assim, embora reconheçamos que não haja uma individualização que caracterize cada irmã que vela como personagens propriamente ditas, visto que a fala é que é o caráter que se cria ao longo do teatro estático, devemos admitir, no entanto, a existência de uma situação que a fala gera em torno de cada um delas, configurando o seu espaço e o seu tempo dentro da peça. Ou seja, se dessa forma considerarmos, poderíamos supor então que as noções de tempo e de espaço que regem o teatro estático referem-se ao tempo e ao espaço transcorrido através da fala de cada *Veladora* e, por isso, ser-nos-ia permitido crer que essa determinação espaço-temporal, pela qual se determina a substância do drama, a saber: a ação, passaria necessariamente por uma compreensão da fala enquanto indicativo do homem.

Antes, porém, de aprofundarmos essa discussão a respeito da fala como determinante da interioridade, voltemos nossa atenção para a indagação ainda pertinente sobre a forma como se fomenta a distinção entre pensar e sentir e a maneira pela qual ela nos auxilia o pensamento sobre *O Marinheiro*. Assim, sob tal perspectiva, podemos refletir sobre a forma como “O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma.” (PESSOA, 1986, p. 37), tendo em vista a consideração da maneira que o teatro estático encontra para rejeitar a toda e qualquer referência exterior a ele, que se sustém na fala. Ou seja, se considerarmos como verdadeira a premissa de que *pensar* guarda em si o valor da ação, porque se refere ao gesto de errar, não apenas no sentido de erro, engano, como ainda no de vagar, podemos entender de que forma o *sentir* expõe a possibilidade de concepção de uma relação afirmativa das coisas do mundo.

¹ Optamos por desconsiderar a forma *minha* por entender que a questão da posse, neste momento, não se faz relevante, procurando, portanto, delimitar a questão do situar-se no mundo por meio da enunciação, a partir do viés da pessoalidade pronominal propriamente dita.

Por exemplo: o sentir, referindo-se à possibilidade de compreender, concebe uma forma de apreensão das coisas que passa necessariamente por uma orientação interior, por uma percepção interna de cada objeto, em que não há diferenciação entre o objeto sentido e o sujeito que sente, dado o caráter afirmativo com que se forja o sentir. Nesse sentido, o sentir é um modo de relação com o mundo que busca uma totalidade, prevê o absoluto na relação entre o homem e o outro, porque trabalha o conhecimento de modo intrínseco, entende que o conhecer alguma coisa está contido nela mesma.

Assim, temos que o *pensar* seria uma forma de interação com o mundo que se volta para fora, vaga pelo exterior, buscando, pela comparação, elaborar a correspondência entre o interior e o exterior. Indo por esse caminho, podemos perceber a distinção básica entre duas formas de concepção do conhecimento: uma que entende o conhecer como algo que está fora do objeto a ser conhecido, que parte de uma apreensão referencial, parte da ideia de significar alguma coisa; e outra que percebe que o conhecer das coisas se situa na apreciação delas mesmas, tendo em vista que um objeto qualquer não se refere a nada a não ser a ele mesmo.

Se tomarmos isso como verdadeiro, temos mais uma vez reafirmada a relação que podemos estabelecer entre o sentir e o caráter pronominal, compreendendo, agora, o pensar como um desdobramento da forma substantiva, no pensamento lógico-gramatical. Em melhores termos: se temos de um lado o substantivo, cuja categoria gramatical atribui significados às coisas percebidas como estando no mundo, portanto, fundamentando uma relação “extralinguística”, cuja remissão dá a nomeação. Por outro lado temos os pronomes, cuja referência é “intralinguística” — isto é, parte da pressuposição de estabelecer o ter-lugar da linguagem a partir dela mesma, em sua autonomia relativa a qualquer determinação que lhe seja exterior.

Logo, partindo desse pressuposto, tomamos por verdadeiro o fato de que essa distinção sugere uma forma de conceber esta leitura de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Por isso, a leitura que aqui se impõe busca se ater ao valor do que se sente quando no contato com o teatro estático, para, daí, tentar se aproximar mesmo que minimamente do que a obra é. Assim, para que sintamos da mesma maneira (PESSOA, 1986) *O Marinheiro* é que propomos esta experiência de leitura da peça de um Pessoa, e por uma pessoa, ainda jovem. Portanto, o gesto que aqui compartilhamos é o incômodo de se ter nas mãos uma obra cuja amplitude de

expressão se guarda no exercício da impossibilidade, que leva mesmo Álvaro de Campos, “Depois de ler o seu drama estático *O Marinheiro em Orpheu I*” (PESSOA, 1965, passim 341), a escrever o seguinte poema:

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langoriosa magia:

De eterno e belo há apenas o sonho.

Porque estamos nós falando ainda?

Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras...

É dessa maneira que, assumindo o sono e a brutalidade que esta obra inflige aos mais ágeis, buscamos pensar o teatro estático a partir daquilo que ele mesmo, enquanto drama sem ação, coloca, pergunta, sobre a modernidade de sua escrita. Desse modo, evitamos neste trabalho perguntar o que as *Veladoras* falam, qual o sentido do que dizem, pois entendemos que a questão que aponta a modernidade desta escrita está na fala que ela é e como que pela fala se coloca. Logo, não há intenção de entender, visto que esta peça não se dá ao entendimento no sentido de ter uma lição a transmitir, a não ser a lição do que é ser moderno.

O que se quer sentir; ou melhor, compreender, é “o *valor* do que se sente” (PESSOA, 1986, p. 37, grifo do poeta), do sono e da brutalidade que se impõem aos espíritos astutos. Então, partindo do pressuposto que “de sentido nem cheiro” (CAMPOS apud PESSOA, 1965, p. 341), tomando por ponto de partida a perpétua suspensão semântica, é que compreendemos o teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Assim, “a fim de esquecer nosso conhecimento prévio da total opacidade das palavras e coisas ou, o que talvez seja ainda pior, porque não sabemos se as coisas devem ou não ser entendidas” (DE MAN, 1996, p. 231), lançamo-nos à obra propriamente dita e aos problemas que ela carrega, tendo sempre em mente a ressonância da crítica de Campos.

Admitindo, dessa maneira, a peça como uma peça a ser lida, cuja compreensão, portanto, pressupõe a consideração de seu valor enquanto teatro

negativo; ou seja, enquanto representação dramática que rejeita qualquer ideia de representação, esta percebida a partir do prisma da referenciação, assim como da própria encenação em si, porque tem na negação à ação o seu mote e sua herança à modernidade. Dessa forma serão tecidas, retecidas e retalhadas as indagações acerca do valor daquilo que se sente quando da leitura de *O Marinheiro*, não esquecendo, contudo, que:

A dissimulação da textura pode, em todo o caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano que envolve o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. (DERRIDA, 1991, p. 7)

Nos termos de Derrida temos, portanto, o problema central que impõe a leitura do teatro estático. Quer dizer, esta leitura parte forjando a escrita deste trabalho levando em consideração que o gesto a que deve recorrer este texto é o de, na decisão de sua leitura, reforçar o dado de regeneração contido indefinidamente no tecido que forma o pano de *O Marinheiro*. Nesse sentido, pensamos que a contribuição que segue nestas palavras vem antes reforçar a trama da tessitura do teatro estático, tendo sempre em vista que a pretensão da nossa atitude crítica não vai além de um querer se colocar a ler (DERRIDA, 1991).

Sob tal perspectiva e nunca nos esquecendo que: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo.” (DERRIDA, 1991, p. 7) Ou seja: a leitura que se faz escrita neste trabalho parte do pressuposto que está entrando em um jogo cujas cartas já estão marcadas e que no desdobramento que se busca, na tentativa de reconciliação entre leitura e escritura, cuja ideia de indistinção, pressuposta na máxima de que toda leitura é uma escritura, furta-se na própria consideração que esta forma verbal é traz à tona a negatividade a ela inerente.

Em outras palavras, se considerarmos que toda leitura é escritura, devemos ter em vista que essa relação indissociável se firma no desdobramento que se obriga no gesto de ler e escrever, o qual trabalha uma noção de potencialização do problema que cada escritura carrega e não de uma relação de contiguidade, de prolongamento dela. Logo, sob essa perspectiva é que nos redimimos da pretensão de achar que é possível desfazer ou mesmo levantar o pano do teatro estático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa.

Assim, como um jogador que já se encontra vencido pela banca, tendo, a partir disso, sempre em vista os sentidos da palavra *respeito* como principal condutor deste intento é que sempre buscaremos ser o mais fiel e atento possível aos “doze minutos/ Do

seu drama *O Marinheiro*” (PESSOA, 1965, p. 341). Buscando “num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever (...)” (DERRIDA, 1991, p.7), o teatro estático.

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sôbre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como que um resto vago de luar. (PESSOA, 1965, p. 441)

Um cenário forjado a partir do evidente paradoxo. Como pode um quarto ser ao mesmo tempo circular e ter cantos? Isso nos parece um tanto quanto inconcebível. A forma esférica tem por propriedade, grosso modo, a recusa à lateralidade. A não ser que se tenha em mente uma lateralidade cerebral: única instância em que podemos admitir um modelo esférico em que é possível percebermos alguma noção de lado (hemisfério esquerdo e direito), a partir da qual poderíamos penetrar algum sentido capaz de esclarecer os quatro cantos do quarto circular. No entanto, parece perfeitamente concebível, haja vista as vicissitudes inerentes à linguagem, o quarto redondo com cantos, pois assim está escrito, assim está anunciado para o leitor que prontamente assume para si o valor desta verdade.

Este quarto, segundo nosso entendimento, é todos os quartos e nenhum, na medida em que evoca para si o direito de se erguer a partir de uma dupla negação firmada no paradoxo de sua conformação. Em outras palavras: mesmo afirmado circular, dotado de centro, o quarto apresenta cantos, o que nega a circularidade de sua forma. Se possui cantos e é ao mesmo tempo circular, o quarto impõe então um problema de forma ao qual devemos nos ater.

Nesse ponto, voltamos a ter em mãos o problema da presença sendo colocado a partir da palavra como sonoridade e não apenas como figura, imagem, remetendo a um sentido visual que possa trazer à tona. Assim, admitindo isso como verdadeiro, deparamo-nos com uma orientação de cena fundada principalmente na possibilidade de ideação que parte do plano da pronúncia, da palavra posta em circulação pela sua sonoridade, pela fala que permite tal construção, a princípio inconcebível no plano físico, corpóreo, mas viável em sua inexequibilidade no reino das palavras, no texto. Nesse sentido é, portanto, que se faz a dupla negação com que se ergue a cena, que, num primeiro momento, parece negar a sua possibilidade de estar de pé, de ser presente, mas que, no entanto, tem nessa impossibilidade; ou melhor, potência de impossibilidade, a sua forma afirmada enquanto texto.

De fato temos um texto. E seu papel nesse sentido é justamente colocar véu sobre as especulações e as possibilidades de interpretação que venham querer se aproximar dele e violar aquilo que tem de mais sagrado: o pano que o encobre. As *Veladoras*, aquelas que velam e abarcam todos os sentidos que esta forma verbal possa suscitar, nem a elas resta a sombra do mistério *O Marinheiro*. Aquelas que falam cumprem apenas a reverberação da voz enquanto instrumento de humanidade autodeterminada na pronúncia e, assim, realizam o teatro estático pela fala que as carrega. Daí o fato de a fala apreender a grande questão de *O Marinheiro*, a estaticidade, pois é à palavra em pronúncia a que se tributa o acontecimento do teatro estático. Nesse sentido, e tendo em vista que o teatro estático:

(...) é aquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1986, p. 283)

Essa é a definição que Pessoa atribui ao teatro estático. Pelo que podemos perceber, o poeta se refere explicitamente à possibilidade de um teatro cujo enredo se volta para a interiorização o mais possível da ação; ou seja, a não ação. Dessa maneira, somos levados a pensar na questão do estático não apenas como uma realização máxima, porque não dizer absoluta, da busca pela concentração da ação o mais possível como critério de aperfeiçoamento do ideal dramático (PESSOA, 1986), mas ainda como uma tentativa de exaltação da potência humana pela fala que *O Marinheiro* é e pelo modo como essa fala se faz consubstanciada com o sentir, colocando-se no mundo e em relação ao mundo pronominalmente.

Em outras palavras: somos levados a admitir que a relação entre a fala e o sentir a partir da qual se forja o teatro estático, teatro cujas portas e janelas estão fechadas para a realidade e visa à realização cênica através do perfeito enredo que se priva da ação em prol do ato da voz em pronúncia, fixa-se no fato de ambas, a fala e o sentir, nada mais serem que determinações do humano, da interioridade, assim como maneiras de estar e se perceber no mundo a partir da negatividade inerente a essa relação. Desse modo, se admitimos que *O Marinheiro* cumpre “a revelação de almas através das palavras trocadas” (obra citada) e que isso se faz pertinente não por que haja algum caráter particular ou individualizado sendo

exposto pelo conteúdo carregado pela voz pronunciada, mas porque essa voz é: “A linguagem de som, a fala, portanto o dentro para fora (...)” (DERRIDA, 1991, p. 127), podemos compreender de que modo o sentir e a pronúncia demonstram o colocar-se pronominalmente no mundo, tendo em vista nossa leitura de *O Marinheiro*.

Ora, nesse sentido não nos custa acreditar que a maneira pela qual se concebe a peça se refere a uma compreensão cênica preocupada em situar o homem, enquanto leitor, no seu centro, tanto da peça, quanto dele mesmo. Em melhores termos, temos que o teatro estático, dada a supremacia da fala e de sua autodeterminação na consubstanciação do humano, da interioridade, toma para si o gesto pronominal de, pela fala em pronúncia, situar o homem em relação a si mesmo e ao mundo circundante numa atitude afirmativa diante do mundo, contudo negativa perante o homem.

Nesse sentido, temos que a fala remete a um dentro que se torna fora, é a interioridade que se exterioriza e se situa temporal e espacialmente enquanto enunciação, a qual, em *O Marinheiro*, não se traduz exatamente em uma mensagem ou algo a ser transmitido ou ensinado, mas busca o seu valor enunciativo, sua capacidade de determinação e delimitação do homem no ato de fala. Dessa maneira, acreditamos que o teatro estático ao afirmar que: “Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade” (obra citada), situa-se no lugar da fala, como voz colocada a serviço da pronúncia, transbordando para fora a interioridade que lhe é cabida:

Guardando o dentro em si no mesmo momento em que o emite para fora, ela [a linguagem de som, a fala] é por excelência o que confere a existência, a presença (*Dasein*) à representação interior, faz existir o conceito (o significado). Mas, ao mesmo tempo, enquanto interioriza e temporaliza o *Dasein*, dado da intuição sensível — espacial, a linguagem eleva a própria existência, a supera na sua verdade e produz, assim, uma espécie de promoção de presença. Faz passar de existência sensível à existência representativa ou intelectual, à existência do conceito. Tal passagem é precisamente o momento da articulação que transforma o som em voz e o ruído em linguagem. (DERRIDA, 1991, p. 127)

É revelando almas sem apego ou entrada para a realidade que o teatro estático *O Marinheiro* repercute o jogo da encenação como expressão da fala em última instância, admitindo, portanto, que toda e qualquer forma de arte é dizer qualquer coisa. Nesse sentido, assim como a linguagem de som confere ao mundo existência, transbordando a existência sensível ao plano do conceito, da existência representativa, o teatro estático se coloca como superação dos apetrechos cênicos

em prol de uma compreensão dramática voltada para a expressão da interioridade como gesto mundano inútil de humanidade. *O Marinheiro*, então, retiraria do teatro suas amarras físicas (a saber: preocupações com problemas cenotécnicos ou até mesmo de encenação propriamente dita) transportando a cena para o plano da existência intelectual — a mente de *quem imagina o quarto ou sonha de um marinheiro*.

Logo, de acordo com isso, somos levados a pensar que talvez por esse motivo o palco e o direcionamento de cena não se revele; quer dizer, o pano que se funda por trás do pano não se desfaz, pois essa voz, essa fala ressoante em cada leitura, comporta-se como texto:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.

Com o risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente. Quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento? (DERRIDA, 1991, p. 7)

Tomando esse excerto de Derrida, podemos perceber que cada fala em *O Marinheiro* se comporta como um pequeno texto, cumprindo, cada uma delas, o seu destino de ser autonomamente fala. Nesse sentido, temos a presença da não obrigatoriedade de elos coesivos entre as partes componentes da peça nem tampouco de coerência entre aquilo que é pronunciado pelas *Veladoras*, pois cada frase desempenha o seu papel que é nada mais fazer que manter a sua própria lei de composição e a regra do seu jogo em um estado além da possibilidade de inacessibilidade, pois sabemos esse saber nem sequer se abriga no inacessível de um segredo, mas mantém em si a qualidade de inexequível.

Assim, tomando de antemão o inevitável sentimento de perda que deve reger esse jogo, haja vista o fato nos restar — a nós leitores — apenas o reconhecimento de estarmos entrando num jogo que nega qualquer tentativa de ganho, a não ser o inevitável sentimento de perda. Perda definitivamente do texto, de sua leitura e do próprio leitor. De acordo com isso, devemos reconhecer a inevitável condição de “Não ser nada” (CAMPOS, 1965, p. 356), como uma figura de romance a quem se abre a possibilidade de nada ser, útil ou feio, pois fica nas mãos de quem lê a responsabilidade do quadro imaginar na sua inutilidade e beleza e, mesmo assim, não participar do jogo. Portanto, cabe ao leitor tomar o seu lugar no jogo e assumir para si os riscos que a leitura impõe, o sono e a brutalidade com que se presenteia a peça. Contudo, não nos é garantido nada, a não ser o fato de que esta leitura nos

retira o consolo e o conforto de uma significação imediata, como escreve Álvaro de Campos, o mais cético; logo, crédulo dos heterônimos:

Não sei. Falta-me um sentido, tacto
Para a vida, para o amor, para a glória...
Para que serve qualquer história,
Ou qualquer fato?

Estou só, só como ninguém ainda esteve,
Oco dentro de mim, sem depois nem antes.
Parece que passam sem ver-me os instantes,
Mas passam sem que o seu passo seja leve.

Começo a ler, mas cansa-me o que ainda não li.
Quero pensar, mas dói-me o que irei concluir.
O sonho pesa-me antes de o ter. Sentir
É tudo uma coisa como qualquer coisa que já vi.

Não ser nada, ser uma figura de romance,
Sem vida, sem morte material, uma idéia,
Qualquer coisa que nada tornasse útil ou feia,
Uma sombra num chão irreal, um sonho num transe.
(CAMPOS, 1965, p. 356)

Não se pode negar que, logo de início, esse poema parece ressoar a grande pergunta que a obra traz: “Para que serve qualquer história?” Ao que *O Marinheiro* parece responder: para nada. Porque a modernidade desta escrita ensina que não resta mais nada a ensinar a não ser os sentidos que se tem e que se sente; revelando a pobreza com que esta experiência – o teatro estático – se constrói. De certa maneira, isso nos remete ao que Benjamin pensa acerca da modernidade e do caráter da narrativa moderna:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.” Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. (BENJAMIN, 2008, p. 118)

Quer dizer, na modernidade, dá-se o esgotamento da experiência, restando ao homem o puro sentir na ostentação pura e clara da sua pobreza interna e externa, esperando disso algo decente. Seguindo esse raciocínio, podemos perceber que não há mais nada a dizer, a comunicar a não ser essa pobreza com que se funda o moderno, que a partir da tábula rasa constrói o novo; ou seja, a fala que é sempre fala, cumprindo o dever da gratuidade desse gesto sem que daí se tenha qualquer indício de tradição ou o que seja. Há a saturação, resta a pronunciação contínua, vaga e vazia. O sonho, nessa perspectiva de Benjamin,

surge como refúgio, lugar último de toda a experiência e aventura modernas. O sonho é onde ainda, partindo de uma compreensão pessoana, a qual, aliás, é a que mais interessa neste trabalho, resta a possibilidade da aventura, da errância na modernidade, haja vista que a “arte moderna é a arte do sonho”, sendo que o “maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho.” (PESSOA, 1986, p. 101)

Não há dúvida de que o pensamento pessoano e o benjaminiano convergem no que diz respeito ao estado das coisas na modernidade. Benjamin atribui a pobreza da experiência, esta oriunda de uma nova espécie de barbárie, percebida no século XX, a partir da qual, segundo Benjamin, à pobreza da experiência se manifesta como possibilidade de expressão, de criação:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (...) Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita ou para a esquerda. (BENJAMIN, 2008, p. 115-116)

É-nos interessante perceber que de algum modo encontramos em Fernando Pessoa uma certa ressonância e ao mesmo tempo afastamento em relação ao conceito de barbárie formulado por Benjamin. O poeta, quando se refere a Bernard Shaw em seus textos críticos, diz encontrar nele um espécime do que seria um bárbaro, pois “irrompe a civilização com a novidade de não pertencer a ela” (PESSOA, 1986, p. 493).

Nesse sentido, Pessoa considera que o defeito de Shaw consiste em sua indiferença relativa à humanidade, porque Shaw seria um homem absolutamente vinculado ao seu tempo, não revelando em seu caráter, portanto, um temperamento que refletisse a tradição diversificada, não sendo, por isso, um grande poeta. Apesar da compreensão pessoana acerca do bárbaro se distinguir da trazida por Benjamin, pois não tem a mesma convicção da positividade do conceito, já que deixa transparecer em sua visão que a ideia de barbárie traduz uma forma de ignorância e não um estado de alma devido ao esgotamento, como sugere o filósofo.

Contudo, embora haja essa discrepância no entendimento que ambos os pensadores têm sobre a barbárie na modernidade, não podemos deixar de ver que

eles não deixam de tratar da mesma coisa: a pobreza da experiência como característica fundamental da modernidade. A respeito disso, temos o seguinte em Pessoa: “A coisa essencial a respeito do bárbaro é ser totalmente moderno; pertence inteiramente à sua época porque a raça que é a sua, não teve época civilizacional antes. Não tem antepassados além dos biológicos.” (1986, p. 493)

Em contrapartida, devemos admitir a consonância que se firma quando ambos discutem o que é a época moderna, em que os dois concordam a respeito da “complexidade tripla e horrorosa” (1986, p. 296), sobre a qual Benjamin reflete o fato de que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelo governante” (BENJAMIN, 2008, p. 115); e que para Pessoa se traduz no fato de que:

Não havia a complexidade de poder a que chamamos democracia, não havia a intensidade de vida que devemos àquilo a que chamamos o industrialismo, nem havia a dispersão da vida, o alargamento da realidade que as descobertas deram e resulta o imperialismo. Hoje o mundo exterior humano é desta complexidade tripla e horrorosa. (PESSOA, 1986, p. 296)

Se Benjamin crê na barbárie como forma de superação e possibilidade de criação na modernidade, sendo todos os homens dotados da capacidade de sonho e busca pelo novo a partir de uma tábula rasa, vemos em Pessoa que essa barbárie se refere a uma maneira de estar no mundo que não passa necessariamente por uma compreensão de possibilidade. Ao contrário: em Pessoa, ser bárbaro é estar subjugado ao que de pior reina na modernidade, é estar preso ao cientificismo e à ignorância, predominantes em uma época em que “O Mistério morreu na vida” (1986, passim p. 296) e os homens e suas aventuras “não logram ser não ridículas, de tão estatura de alma mediana estas são.”

(...) O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará coisas cientificamente cognoscíveis. Já não há ousadia: basta a coragem física de um pugilista. Por isso as mais loucas tentativas de idealização dos nossos aviadores e exploradores não logram ser não ridículas, tão de estatura de alma mediana estas são. É que são homens de ciência, homens de prática. E os grandes homens antigos eram homens de sonho. (PESSOA, 1886b, p. 296)

No entanto, não podemos deixar de ver que tanto em Benjamin como em Pessoa vemos uma perspectiva de modernidade em que o esgotamento é a palavra-chave. E isso nos leva a conceber que, em certa medida, esse esgotamento encontra repercussão de maneira bastante próxima em ambos os autores. Logo, longe da pretensão de uma análise histórica, cultural ou o que o valha, neste ponto o

que se quer é interrogar de que modo essas concepções acerca da modernidade confluem nesta leitura de *O Marinheiro* e como essa perspectiva de exaustão, de esgotamento e impossibilidade ressoam na obra.

“É noite e há como que um resto vago de luar.” (PESSOA, 198-, p. 441) – este é o final da descrição da cena, a divindade noturna é evocada para que se dê o início da fala. Na sequência, talvez acordando de um longo período de silêncio, não é possível saber, ouve-se:

Primeira Veladora – Ainda não deu hora nenhuma.

Segunda – Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

Terceira – Não: o horizonte é negro. (PESSOA, 1965, p. 441)

De fato, a hora não se dá, o tempo não é apreendido, é apenas percebido, caso os sentidos a ele estejam voltados. O tempo aqui parece ser o instante perene a partir do qual o sentir se dá em sua totalidade. O tempo é interioridade, é absurdo de sentir e querer exteriorizar essa sensação; portanto, o tempo cumpre o dever da inexatidão precisa, compassa com vaguidão e nitidez a imaginação que a noite como lugar em que se permite o teatro estático.

Dizemos melhor: a hora é desconhecida porque é impossível ouvir, o dia ainda demora chegar porque é sabido do horizonte negro, é sentido o horizonte negro e esse sentido vem de uma imaginação que capta o lá fora o transportando aqui para dentro. Saber e sentir se aproximam. Ora, Pessoa admite: “Emoção que não seja vaga, pensamento que o seja não prestam...” (1986, p. 231), nesta percepção do tempo trazida pela peça, podemos conceber — tanto partindo de uma orientação sobre o tempo cronológico, como o percorrer das horas, como o tempo enquanto situação atmosférica, natural, portanto, não arbitrária — uma relação que se funda entre essa questão do tempo como interiorização e a imaginação como maneira de estar no mundo.

Sendo, então, a imaginação composta de emoção e ideia, que aqui tomamos a liberdade de tomar por pensamento, e por isso “ao mesmo tempo nítida e vaga” (PESSOA, 1986, p. 231), somos levados a perceber essa situação de negritude pertencendo a uma esfera de imaginação como forma de sentir e se apropriar da peça. Dessa maneira, o tempo vem a corroborar a negação da ação em prol da fala

na peça não apenas por remeter a um universo ideativo de percepção da presença, mas muito mais por traduzir, nessa ideação que traz os sentidos que vão evocar e ser evocados pela fala no teatro estático, a interioridade exteriorizada expressa neste horizonte negro.

De certa maneira, e tendo sempre em vista a dimensão negra que se levanta, vemos coincidir nessa perspectiva as categorias de tempo e de espaço dentro da compreensão da peça. Se Pessoa considera, como bem já falamos anteriormente, que o ideal a que pretende o dramaturgo moderno deve ter em vista a reflexão sobre as categorias de tempo e espaço, substâncias da ação, como forma de questionar o drama buscando o seu aperfeiçoamento (PESSOA, 1986), não podemos nos furtar de pensar que relação há entre essa compreensão do tempo e a noção de espaço em *O Marinheiro*, partindo do problema da fala como exteriorização de uma interioridade.

Talvez isso seja um tanto nebuloso, ou até mesmo inconcebível, mas tudo nos leva a suspeitar, caso essas palavras fossem tidas como uma chave para um mistério, a pertinência de tal relação entre as categorias de tempo e espaço reunidas na compreensão que se tem da *palavra* dariam conta de explicar; ou melhor, de esclarecer os motivos pelos quais a peça se concebe. O tempo está na palavra, na duração de cada pronúncia intercalada por cada pausa e na duração da leitura como um ato em si. A cadência, o ritmo, a melodia, elementos que não são indiferentes a qualquer encenação que se valha, aqui vêm exclusivamente pelo jogo da pronúncia, o qual é sentido na melodia de cada palavra justaposta, empregando o ritmo da leitura, até mesmo porque:

O ritmo corresponde, é certo, a um movimento íntimo da alma; mas, como esse movimento íntimo se manifesta no ritmo, (...).

O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não-ser. Quer isto dizer que o ritmo consiste numa distribuição de palavras, que são sons, e de pausas, que são faltas de som. Às palavras, como existem, compete o ritmo de variação, dependente da extensão das palavras, da sua acentuação, da sua qualidade e quantidade silábica, e também do seu sentido, quer próprio, quer dependente das outras palavras, que lhes são contexto. Às pausas, como não existem, compete tão-somente um ritmo de extensão; isto é, a pausa como não é mais que a falta de uma coisa (o som) não tem variante senão a sua duração. (PESSOA, 1986, p. 273)

Assim, temos definido que a palavra traz em si reunidas as categorias de tempo e espaço, concentrando em si a ação o mais possível, chegando mesmo ao limite de fazer com que se confunda nela, na sua realização enquanto ritmo, na oscilação entre som e ausência de som quando colocada em frases, em sentenças, essas duas esferas. Ora, se o ritmo de variação compete às palavras, sendo

dependente da extensão que elas possuem, podemos admitir então, nessa consideração das palavras como instrumento dotado de extensão, a possibilidade de reconhecer aí a aliança entre tempo e espaço em uma consubstanciação.

Ou seja: a extensão, qualidade de ser da palavra, remete-nos não apenas a uma questão temporal — a duração de um som, por exemplo —, mas, ainda, ao problema da espacialidade, pois podemos pensar a palavra em sua extensão ocupando espaço na folha de papel, tomando lugar nas mentes pelos sentidos que tem e evoca — perpetuando-se, portanto, historicamente (aqui voltando para a problemática temporal em consonância com a ideia espacial) —, situando o falante em seu lugar no discurso (como podemos perceber na questão pronominal). Quer dizer: a palavra pode ser compreendida, dentro da perspectiva do teatro estático, como esse elemento que abarca a tarefa que coaduna tempo e espaço como forças de concentração da ação o mais possível em *O Marinheiro*. De certo modo, disso já podíamos desconfiar quando pensamos no caráter histórico que a palavra guarda e carrega em si.

Isso tudo é para dizer que o tempo não corre, não é percebido como uma mera sucessão de segundos, de milésimos de segundo, de milésimos de milésimos de segundo. A situação, o posicionamento no tempo e no espaço, a sensação a partir da qual os sentidos se dão a conhecer referem-se à duração e à dimensão de cada palavra, e sequência pronunciada, e à forma como isso se faz como modo de exteriorização.

Nesse sentido, é-nos possível indagar se não haveria alguma pertinência pensar nessa fala inicial como um prenúncio de uma encenação, esta não entendida como o desenrolar de ações que justifiquem um enredo, o qual *não se dá em hora nenhuma*, porque este está contido no embate entre fala e silêncio, no tempo e espaço do falar e do calar de cada *Veladora*. Estanque. Estático. Único e irrecuperável. A cena de *O Marinheiro* acontece partindo desse “Ainda não deu hora nenhuma” que já de pronto encerra a condição imóvel, porque a localização, seja temporal ou espacial, é feita através dos quadros com que se forma, da paisagem instalada pela fala.

Seguindo esse raciocínio, temos que a fala encerra, portanto, o tempo e o espaço da peça e, também nos é permitido pensar, instala a sua visualização pela audição que é. Quer dizer: a fala não remete somente a uma condição audível, embora o sentido da audição prevaleça em todo teatro estático, mas também evoca

o sentido da visão, pois revelando um caráter histórico e também por sua própria condição de sonoridade e pensando o problema de sua extensão, do qual tratamos a pouco, ela recupera para si a possibilidade de traduzir os sentidos interiorizados. Neste ponto, começa a se erguer no nosso horizonte o sonho como problema a ser considerado como possibilidade de leitura de *O Marinheiro*.

Mas, como é possível pensar a questão do sonho, em Fernando Pessoa, tendo em mente a substância do teatro estático, a fala, associando-a a uma compreensão do tempo e do espaço cênico em relação à palavra? Isso parece ser difícil ou, senão, impossível, haja vista que este termo insiste em ser uma constante nesta leitura. Contudo, de certa maneira, havemos de reconhecer a pertinência de se pensar o impossível assim percebido que traçar linhas certas sobre um alvo cognoscível e, por isso mesmo, desinteressante. Quer dizer: se tal apreensão, que já toma algumas páginas deste trabalho, o qual nem sequer aponta para alguma conclusão, fosse possível, todo esse esforço, todas essas linhas escritas nada mais lograriam que serem úteis.

De qualquer modo, existe alguma coisa que sugere um indício de obviedade acerca daquilo que será dito aqui. Sendo *O Marinheiro* uma peça que instala já de pronto a dúvida despida no paradoxo de um cenário inconcebível imgeticamente, é justo pensar que, por essa razão, questiona o que é o teatro, especialmente o teatro moderno, lançando em resposta a isso um tipo de drama que recusa a ação, cujos esforços cênicos se voltam para o universo interior, em que se evidencia que “O único mistério é haver quem pense o mistério” (CAEIRO, 1965, p. 207). Talvez não seja de todo tolo desconfiar que a palavra *sonho* assuma para si as rédeas, neste momento, do problema: “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho.” (PESSOA, 1986, p. 296)

Nesse sentido, havemos de se perceber que sonho e teatro estático ressoam. Sonho e teatro estático pertencem à mesma substância. Ambos levam ao pensamento da negação, do vazio, do mistério de haver mistério, do assombro da consciência perante a impossibilidade imposta pelo mundo, pelo haver as coisas fora da mente. Assim, temos nas mãos uma peça que se instala na mente de quem lê – “de quem imagina o quarto” (obra citada) – cuja experiência de leitura remete ao universo interior, à aventura interior, último refúgio do mistério no mundo. Mas como, fica a pergunta, tal instalação é possível? E de que modo, alguns desatentos talvez

estejam se questionando, o sonho e o teatro estático repercutem dentro da economia do texto pessoano? Ao que respondemos: pela ironia subjacente a ambas categorias.

Contudo, e para criar um certo suspense, faz-se necessário um breve retorno à leitura, deixando por ora um pouco de lado essas elucubrações acerca de sonho, teatro estático e fala, pois cremos que a leitura talvez antecipe algumas questões que podem ser melhor esclarecidas pelo objeto em si. Desse modo, retomando o fragmento, havemos ainda de atentar para o fato de a declaração taxativa da *Terceira veladora* sobre o horizonte ser negro. O primeiro indício a ser levado em conta está na obviedade do horizonte “ser” e não “estar” negro. Notemos que tal escolha lexical nada mais faz que lançar o leitor ao desamparo, pois as múltiplas, ou todas, possibilidades semânticas parecem querer ali se reunir e nada dizer através de mediações, erguendo-se, por si só, independentemente.

O horizonte é negro e essa predicação evoca todos os sentidos que a palavra *negro* possa atribuir à *horizonte* pelo intermédio da terceira pessoa do singular do verbo *ser*. Admitamos: a peça, nessa altura, talvez não nos deixe margem alguma para especulações penosas. *O horizonte é negro* e não há dúvidas a respeito disso, pois não temos mostras de uma impressão íntima, apreciação em que o sujeito impõe sua carga emotiva, subjetiva, etc. Tampouco temos a revelação, expressão ou denúncia de alguma coisa. *O horizonte é negro*, porque assim o é, e o ser aqui parece estar diretamente relacionado ao atributo desta cor: a negação de todas as outras cores. Independentemente de que vejamos ou não a negritude do horizonte, a sua condição é *negra*, sendo verbo, trazendo à tona sua dimensão histórica, fazendo emergir o seu valor, seu atributo e não o seu significado, a sua referência.

O que pretendemos dizer é que o *é negro* compõe a substância do horizonte e não remete a uma referência ou representação de algo que se busca obscuro. Portanto, é como se esta passagem nos dissesse que o ser de alguma coisa é que o confere a ela substância; em outras palavras: a adjetivação parece trazer consigo a tarefa de dizer ao substantivo o que ele é, para que serve, o que faz. O horizonte, sem seu valor, atributo, adjetivo, o que seja, restringe-se à sua substância; ou seja, à sua horizontalidade, passando a ser algo a partir da predicação.

De certo modo, há de se considerar que esta peça vai ao longo de suas linhas ressoar esse predicado. O teatro estático é negro. Isso é dito devido à evidente antinomia que se estabelece entre dia e noite ao longo de todo o drama, ficando

estabelecida, é claro, a predominância do reino noturno como forma de expressão, em que é possível, graças à atmosfera onírica própria da noite, lançarmo-nos no mistério que é esta peça. Desse modo, *O Marinheiro* referencia a noite opondo-a, como explicita o seu final, ao dia.

Não é de todo absurdo considerar que a atmosfera da peça ressoa aquilo que até o momento dissemos a respeito do texto negar qualquer tentativa hermenêutica e estar em afinidade com a negatividade. Claro, a hermenêutica é da ordem do dia. O saber, o ver, o ter a certeza das coisas está no ambiente da luz, da claridade do dia. Aliás, nesse instante talvez nos seja permitido pensar se esta não seria uma peça para se ver ou ouvir. Explicamos: tendo a desconfiança de que a noite é o ambiente do teatro estático – posta a história da revelação das almas, etc. –, e que é do reino da escuridão em que os ouvidos se põem aguçados, não é de se desconsiderar uma peça que se presta à audição, à melodia das palavras evocando imagens que não se colocam à presença da luz, visto que as *Veladoras* ao raiar da manhã se calam.

Quer dizer: se reconhecemos que as palavras evocam uma supremacia do sentido da audição relacionado à audição, e temos em *O Marinheiro* a evidência da potência sonora da pronúncia não apenas como gesto artístico, mas também como reminiscência histórica que o ritmo das palavras traz, podemos admitir a ideia de que o poeta de sonho é sim um melódico. Assim sendo, é-nos possível pensar a relação que se funda entre sonho e sonoridade na economia do teatro estático como forma de expressão da força do mistério que é a interioridade que se coloca exterior pela fala trazida pela peça, que remete à potência de sonho:

Segunda — Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?

Primeira — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... (...) (PESSOA, 1965, p. 442)

Vemos, então, sonho e passado sendo reverberados na fala, no contar contos. Temos, assim, a indicação do sonho como condição de realização de um passado que tivesse ou não tido, pouco importa, pois o importante é que sonhos sejam sonhados. Resta-nos, nesse sentido, atentar para a relevância do fato de que

à luz os sonhos talvez sonhem, porque adormecem; e adormecendo cedem espaço para a ordem do dia, para o movimento próprio do dia. Seria curioso considerarmos que, se pensássemos a questão da estaticidade à luz do Sol, teríamos que o dia, em sua trajetória própria, impõe o movimento como condição de existência.

Em outras palavras: o dia pressupõe o amanhecer, o entardecer e o anoitecer como ciclos dependentes da posição do Sol, da movimentação do Sol, o qual faz com que a luz, por sua vez, oscile, faça-se mais clara, meio-tom ou mais escura. A noite é, portanto, estática, traz em si todas as possibilidades de transformação ou transcendência — o sonho em si. Talvez a noite estática, que se acaba por imposição do movimento solar, seja mesmo o ambiente em que o mistério se permite misterioso, pois resta ao sonho, próprio ao universo lunar, o último resquício de aventura na modernidade, a aventura interior.

Pensando ainda a noite, o ambiente da Lua, podemos questionar: mas a Lua não tem fases? Ao que temos o dever de responder: as fases da Lua nada mais são, mais uma vez, que determinações do Sol. Assim, a noite, instância em que todas as especulações proliferam, em que a dúvida, a incerteza tem lugar na singular penumbra que a compete, traz o sonho como parte integrante do seu universo.

O sonho, assim como a fala, constitui a possibilidade de vislumbrar o mundo interior, ambos recuperam e reverberam a humanidade como mostra e prova de que “O único mistério é haver quem pense no mistério.” (CAEIRO apud PESSOA, 1965, passim p. 207). A propósito, sob a perspectiva de Caeiro e seu *Guardador de Rebanhos*, temos a questão da noite em oposição ao dia como ambiente que permite a aventura interior — o sonho, haja vista que:

Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.

Quer dizer: *com a luz os sonhos adormecem*, não podemos estar conosco quando o Sol imponente surge no céu, nem podemos saber o que não é Sol ou qualidade radiante. Nesse sentido, voltamos a refletir a questão da condição negra do horizonte como caminho para o sonho, para o falar errante e gratuito das *Veladoras*. O sonho, segundo Fernando Pessoa, é a arte moderna, sendo, na sua concepção, o único caminho em que o mistério se mantém misterioso.

Compreendendo que a modernidade significa a morte do mistério na vida, Pessoa acredita no sonho como último resquício em que o homem pode lançar-se à aventura, agora interior.

Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a ação, entre a idéia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até a época moderna. (...) Hoje o mundo exterior humano é desta complexidade tripla e horrorosa [democracia, industrialismo e imperialismo]. Logo no limiar do sonho surge o inevitável pensamento da impossibilidade. (A própria ignorância medieval era uma força de sonho.) Hoje tudo tem o porquê científico e exato. Explorar a África seria aventureiro, mas não é já tenebroso e estranho; procurar o Pólo seria arriscado, mas já não é. O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou [...] o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará cousas cientificamente conhecidas ou cientificamente cognoscíveis. Já não há ousadia: basta a coragem de um pugilista (...). (PESSOA, 1986, p. 296)

Se na Idade Média, o sonho era igual à realização, à prática, na modernidade a ele se impõe o problema da discrepância entre pensamento e ação, porque o sonho sob a perspectiva da época moderna deixa de ser de coisas exequíveis, já que “Logo no limiar do sonho surge o inevitável pensamento da impossibilidade” (obra citada). Ora, se ao sonho medievo respondia uma ação capaz de dar conta de sua realização, era porque a essa mesma ação correspondia o critério de impossibilidade. A aventura, portanto, consistia simplesmente na tentativa de concretização da ação a que se referia o sonho, pois essa era exequível; logo, o sonho era do tamanho e da força da capacidade de realização de quem o sonhasse.

Dessa maneira, sonhar era igual a realizar, e a potência de sonho dizia respeito, então, à capacidade de ação do sonhador. Na modernidade, vê-se a discrepância evidente entre sonho e ação. A complexidade própria da época moderna faz com que o sonho encaminhe sua força não mais para a conquista do mundo humano exterior. Afinal, este já havia sido desbravado ou sua possibilidade de desbravamento não se refere mais a impossibilidades ou inexecuções. A experiência, de certa maneira, se já não se encontra esgotada, como podemos refletir através de Benjamin, está muito próxima ao esgotamento. Nesse sentido, temos que o caminho do sonho na modernidade está na aventura interior, em que o mistério se guarda misterioso, o incognoscível abre-se à consciência sem, contudo, deixar-se conhecer.

Mas ainda nos resta pensar: como sonho e fala se articulam dentro da economia do teatro estático? Pela ideia de negação, talvez possamos ousar responder. Também é possível indagarmos a afinidade que se estabelece entre fala

e sonho no diz respeito à questão dos sentidos percebidos a partir da supremacia que se funda do sentido da audição sobre o da visão na demarcação da forma de *O Marinheiro*.

Como já colocamos, a fala; ou melhor, a sonoridade imposta em todo o teatro estático, faz com que o sentido da visão, sempre requerido quando do pensamento sobre a forma, submeta-se ao sentido da audição, que tem no ritmo da fala sua potência de enformação espiritual. Isto é: tanto sonho quanto fala referem-se indistintamente à interiorização, à capacidade de interiorização, sendo que a fala traz em si a possibilidade, ou o que se presume possibilidade, de exteriorização dessa interiorização.

Até certo ponto, talvez possamos conceber que a fala está para o sonho como caminho; ou melhor, instrumento, estabelecendo com ele uma relação de índice, sendo dele evidência, por tratar de uma tentativa de exteriorização. Sob esse aspecto, podemos então pensar como a arte moderna lida com a questão da fala e do sonho como instâncias criadoras e como isso está implícito no acontecimento *O Marinheiro*.

Tanto a fala como o sonho remetem à arte moderna o seu dado mais singular, a gratuidade e a autonomia do gesto. Se entendemos que o lugar da arte moderna está na liberdade com que conjuga todos os seus elementos em prol de uma independência e da sugestão, temos em Pessoa essa realização através do sonho — “Desde que a arte moderna se tornara a arte *pessoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior — para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho.” (PESSOA, 1986, p. 297)

O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, (...). A música é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da música, moderno todo, no que valioso e grande, é a composição suprema de quanto aqui teorizamos. O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer *das cousas que comunicam o sonho*. A música é uma delas.

O poeta de sonho é geralmente um visual, em visual estético. O sonho é *da vista* geralmente. Pouco sabe auditivamente, taticamente. E “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é *estática*, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho.) (PESSOA, 1986, p. 297, grifos do autor)

A música, que podemos conceber como a sonoridade dos versos, das frases ritmadas, é o que comporta o sonho, comunica-o — no sentido de que o torna audível, perceptível, fá-lo impor sua presença no mundo exterior. A música, ou o ritmo das palavras ordenadas, fazem com que a ideia de sonho seja possível como forma de expressão.

Talvez seja importante repararmos que aqui não dizemos sobre o sonho ser significado ou representado por meio da sonoridade, o que Pessoa nos conta é da possibilidade de expressão do sonho pelos meios que o compõem: o sentido da audição — a música — e o sentido da visão — o “quadro”, a “paisagem”. O poeta de sonho; logo, o poeta moderno, é aquele que carrega em si as qualidades auditivas e visuais e delas se utiliza para expressar, sugerir a sua capacidade de sonho.

Se assim admitimos, temos então que sonho e fala de algum modo estabelecem uma relação de consubstanciação em que os elementos auditivos e figurativos neles se reúnem na composição do teatro estático. Esse teatro é moderno, pois se revela em sua plena autonomia e liberdade, seja do palco, dos demais recursos exigidos pela cena, seja pelo seu apego à liberdade de/do sentido que repousa sobre si mesmo.

Indo por esse caminho, teríamos, portanto, que considerar a estaticidade inerente a *O Marinheiro* como nada mais que uma maneira de fazer jus ao ideal artístico da época moderna, promovendo uma tentativa de busca da possibilidade de aventura interior em um sonho crescente que, advindo pela fala, expõe o horror da consciência ciente do mistério de existir o incognoscível.

A mesma [Primeira] — Que foi isso que dissesstes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha medo como dantes... Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para não me deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia já ter raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo... O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se fôr reparar que estou falando... (PESSOA, 1965, p. 449-450)

O mistério de haver o mistério; ou melhor, o mistério de haver quem pense o mistério surge, já ao final da peça, como uma espécie de conclusão a que se chega. Não podemos deixar de ver que aqui a ideia do horror aparece como uma forma de consciência — consciência de que falamos, de que algo nos faz falar —, mas que isso não encontra necessariamente ressonância em uma noção de sujeito que porventura elas viriam a ter. Aqui é como se tomássemos ciência de que inclusive nossa voz, nossa presunção de exterioridade, é apenas um engano ou erro, tendo em vista que ela nada nos garante.

Aqui talvez possamos supor uma compreensão que perpassasse a questão da inversão; ou seja, a pronúncia, a fala, parece tomar para si a autonomia do gesto de existir colocando em dúvida a existência de quem “fala”. Logo, há uma espécie de afastamento entre aquele que fala e a fala propriamente dita e, talvez, entre o sonho e o seu sonhador.

Num certo sentido isso nos remete à própria condição da arte quando da feitura de uma obra; quer dizer, a obra, logo que feita, deixa de ser a criação de um artista e assume a tarefa de ser um objeto autônomo em sua existência. Assim, a fala e o sonho também parecem se comportar dentro da economia do teatro estático.

De acordo com isso, somos levados a supor a relação irônica que se funda nessa consideração do sonho e da fala como mostras de uma interioridade a qual é simultaneamente afirmada e negada por eles em *O Marinheiro*. Ou seja: se por um lado sonho e fala são indícios de um mundo interior, da possibilidade de aventura e errância nesse mundo interior, compreendendo, portanto, a ideia de subjetividade, de existência de uma subjetividade, quando nos voltamos ao teatro estático, temos que essa subjetividade suposta nada mais é que potência de sonho e fala em uma tentativa de autonomia.

Quando nos referimos à tentativa de autonomia queremos dizer que sonho e fala requerem para si a independência da obra de arte, querem-se como objetos, cuja existência carrega em si a prova do ter havido humanidade, sem que isso signifique uma ideia de permanência. Eis o problema que se coloca em *O Marinheiro*: à revelação das almas pelas palavras trocadas não corresponde o ter havido dessas almas, mas apenas o haver da fala e do sonho.

Deparamo-nos, então, com o dilema da determinação que se ergue entre a interioridade, a fala e o sonho, por que não há nada que se refira à necessidade de determinação de anterioridade deste ou daquele para a afirmação do humano. Ao contrário: algo nos leva a suspeitar que talvez o indício de humanidade se coloque no poder supor essas relações que se fundam entre fala, sonho e interioridade.

Terceira — Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

Primeira — Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo — tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aquêles...

Terceira (*para a Segunda*) — Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes como três criaturas que falam e andam. (PESSOA, 1965, p. 450)

O horror da consciência causa estranhamento e paralisa pela frustração que os sentidos trazem por não se referirem a um conforto de plenitude fundada na certeza da supremacia da interioridade. Em vez disso, vemos que a interioridade passa a ser subjugada por forças que antes ela pressupunha dominar, compreendendo, e se horrorizando, pelo fato de que sua determinação escapa daquilo que nela mesma supõe sobre si e cuja suposição firmaria a sua existência. Nesse sentido, temos aberto o caminho para o pensamento que ora se faz pertinente sobre a ironia que parece perpassar esta obra.

Essa ironia nada mais faz que trazer à tona, no teatro estático, a dúvida de que a linguagem seja capaz de garantir os pressupostos que ela mesma cria. Dessa maneira, teríamos explicitada a ironia relativa ao controle que a linguagem supõe ter, dado o entendimento de que a fala e o sonho, pela negatividade a eles inerente, negariam esse controle, contrariando, de certa forma, a presunção de interioridade.

Até certo ponto, talvez possamos intuir que Pessoa, falando em *O Marinheiro* da voz em pronúncia, do sonho, da possibilidade de aventura interior, talvez sugira a compreensão da interioridade como parte constituinte dessas instâncias podendo nelas, à revelia do homem, exercer-se, manifestar-se, extravasar um outro grau de lirismo por ele talvez pretendido, como podemos perceber no que lemos de seus escritos teóricos. Talvez isso nos leve a cogitar a fala, os sentidos das palavras, o sonho latente como caminhos para um outro tipo de despersonalização que se despersonalizaria da própria possibilidade de supor a despersonalização, garantida por uma ideia de personalidade garantida numa interioridade. Nesse sentido, muito próxima até do pensamento heteronímico, e além do quarto grau a partir do qual o poeta definia a poesia dramática de Shakespeare:

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive os estados de alma que não tem diretamente. Em grande número de casos cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. (...)

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...) (PESSOA, 1986, p. 275)

Seguindo esse pensamento, seria-nos possível crer que esse tipo de despersonalização entrevista nesta última fala citada de *O Marinheiro* poderia compreender um grau absoluto, em que talvez só a fala suposta, o sonho sonhado restassem, como quando voltam à ilha em busca do marinheiro naufragado e ele já não mais se encontra. Até certa medida poderíamos refletir esse dado como índice irônico, como ironia do mundo, de que nos conta Kierkegaard (2006), na qual o sujeito em pleno gozo de sua liberdade negativa, de sua subjetividade suposta vê-se atado ao mundo, pois ele só assim se sente porque o mundo assim o permite.

Ou seja: num certo sentido, esse paradoxo que se funda na aniquilação da ideia de interioridade por aquilo mesmo que a determina — inaugurando a percepção da fala, do sentido do que se fala e de quem fala como três entes distintos, separados — leva-nos a pensar a interioridade como algo que aqui começa a se desvincular do homem, a perder a determinação pelo homem, anunciando, até certo ponto, uma independência da linguagem enquanto precursora e detentora do poder de enunciação, que dá lugar no mundo à existência das coisas, a fala e o sonho que a negam. Se assim admitimos, teríamos na questão da despersonalização nada mais que uma prova disso, pois o despersonalizar-se; ou melhor, a possibilidade de despersonalizar-se, vem pela escrita, pela potência dramática contida na poesia lírica. Mas por que o dramático como força de despersonalização? *O Marinheiro* responde a isso mostrando que o drama traz em si, mesmo quando se volta para a encenação muda, uma potência de fala que pelo dado figurativo e melódico evoca o sonho.

Então, de acordo com isso, vemos as formas de expressão da interioridade se portando como negativas à própria existência da humanidade, partindo do pressuposto da autonomia que a circunstância da fala, do sonho e dos sentidos que abarcam ambos adquirem ao longo da peça. Isto é, de algum modo, podemos supor que essas instâncias abandonam a ideia de exteriorização da interioridade, da humanidade, para se tornarem exteriorização de si mesmas, na forma de uma autodeterminação.

Segunda — São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba por quê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz

continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...

Primeira — Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa agora bater àquela porta. (...) Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Para que foi que nos contastes a vossa história? (PESSOA, 1965, p. 450)

Até certa medida, podemos supor que a entrada do dia venha impor ordem pela interrupção abrupta, porém esta ordem vem cercada da ideia de consciência que se coloca a serviço do ignorar; ou melhor, coloca-se a serviço de uma do reconhecimento da necessidade de não saber, não sentir, não reconhecer a existência do mistério de haver o mistério: "(...) Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida..." (PESSOA, 1965, p. 451). Se assim é, temos a imposição do problema da ironia do mundo como força aniquiladora da mesma subjetividade que ela, a ironia, determinaria. Isto é, ao mesmo tempo que o homem, sujeito, sente-se negativamente livre, podendo gozar da liberdade de não se submeter à realidade dada, podendo dela se desvincular, vê-se não somente ligado a ela, mas dependente de sua determinação.

A ironia do mundo impõe a esse homem que se desvincule da realidade dada pela aniquilação dela por ela mesma; ou seja, a esse homem não é permitido, de fato, a real desvinculação. As *Veladoras* não se desprendem da voz que lhes determina, antes tem nessa voz a prova de sua indeterminação, ou de sua não autonomia, ou liberdade suposta, assim como o marinheiro perdido na ilha não delimita o sonho, mas é por ele delimitado, pois o que pressupõe sua vida, nada mais é que fruto de sonho, potência de sonho, sendo pelo sonho possível e determinável.

Se por um lado temos em Pessoa a subjetividade, interioridade como vimos chamando até o momento, como detentora da capacidade de sonho, quando lemos sobre o poeta moderno e sua potência criadora, agora, em *O Marinheiro*, somos levados a questionar a lei que rege essa possibilidade; ou melhor, dessa impossibilidade carregada pela fala e pelo sonho. Em melhores temos, talvez

tenhamos aqui colocado em xeque o poder de determinação da interiorização, a qual é questionada por sua própria forma de manifestação; ou seja, temos a interioridade sendo posta em dúvida por aquilo que a faz supor, a sua possibilidade de exteriorização, a fala e o sonho impondo-se em sua autonomia em relação ao sujeito que os comportaria.

Assim, parece-nos que o teatro estático, dada a leitura que ora fazemos, aponta para questões muito mais amplas e profundas acerca da ironia e do questionamento da determinação do sujeito. A vinculação do teatro estático à ironia do mundo, trazida pelo problema do sonho e da fala, não deixa de ser importante de ser considerada. Parece-nos que é pertinente o pensamento a respeito de tais questões acerca do tropo ironia como norteador do problema da fala e do sonho como índices de determinação do sujeito, da interioridade suposta, assim como negação dessa mesma interioridade, dada a independência ou autonomia de sua manifestação assegurada, talvez, pela própria ideia de criação artística, de obra de arte.

Primeira — Para que tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de em sentir. Afundei-me toda no lôdo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam-me as pálpebras a tôdas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentimentos. Um sono fundo cola uma às outras as idéias de todos os meus gestos. Por que foi que olhastes assim?...

Terceira — (...) Até lá façamos por crer que êste horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

Segunda — Por que é que mo perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito...

Um galo canta. A luz, como que súbitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras.

Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia. (PESSOA, 1965, p. 451)

3. CONCLUSÃO

Se admitirmos como verdadeiro, ou pelo menos como possível, tudo aquilo que vimos expondo até o momento neste trabalho, temos de considerar a relevância para os estudos pessoanos da questão da fala e do sonho como possibilidades de compreensão do pensamento criador de Fernando Pessoa. É desse jeito, portanto, que pensamos esta conclusão como uma abertura a novos horizontes sob a perspectiva da evidência da falibilidade da linguagem em garantir tais instâncias, a fala e o sonho, como meros registros de uma interioridade vislumbrada.

Assim, pensar Pessoa a partir do tropo ironia, como ainda tentar compreender de que maneira a liberdade negativa do sujeito irônico parece nele se fundar sob o viés da heteronímia, parece ser o caminho apontado por este trabalho. De algum modo, nossa reflexão sobre a determinação da fala, a qual surge para nós como a forma do teatro estático, e as suas implicações, através do problema da sonoridade intrínseco à pronúncia, parecem indicar de maneira consistente, acreditamos, uma possibilidade de compreensão não só da peça *O Marinheiro*, como do pensamento estético pessoano em si.

Com isso estamos afirmando que este esforço de leitura guarda, até certo ponto, um embrião do pensamento estético de Fernando Pessoa que vem a se realizar no seu teatro estático. Por isso, voltamos a repetir, não podemos nos satisfazer com uma apreensão crítica desta obra que relativize sua importância a sua aparição em *Orpheu I* ou a sua afinidade com a cena simbolista francesa.

Dessa maneira, estamos defendendo a continuação deste estudo em próximos trabalhos, haja vista o fato de que a abrangência teórica exigida pelo problema da ironia requer uma dedicação maior que esses dois anos de mestrado. Pensar a tradição da ironia partindo, principalmente, de Kierkegaard, a fim de pensar como o pensamento irônico parece ser parte constituinte da obra de Fernando Pessoa.

Acreditamos na pertinência dessa relação entre Fernando Pessoa e Kierkegaard antevista por Eduardo Lourenço, este pensando as afinidades entre a questão da heteronímia pessoana e a utilização de pseudônimos por Kierkegaard. De alguma maneira somos levados a cogitar que encontramos em Pessoa uma espécie de sujeito irônico, assim como Kierkegaard enxerga Sócrates.

No entanto, nossa leitura permite uma distinção, a qual poderia ser fruto de uma reflexão posterior, entre a postura do poeta e a do filósofo diante de sua liberdade negativa: talvez o poeta seja dotado de uma consciência quase aterrorizadora dessa liberdade assim como de sua filiação; ou melhor, seu serviço à ironia do mundo, esta reconhecida na linguagem, sempre falha e autônoma em sua relação com a humanidade. Nesse sentido, é que compreendemos a disposição da fala e do sonho no teatro estático *O Marinheiro*.

A relação que se estabelece entre a fala, como forma do teatro estático, e a maneira como a sonoridade por ela advinda se referem ao sonho como potência criadora na modernidade parece revelar essa consciência irônica pessoana. Dizemos isso por considerarmos que o horror crescente que vai se firmando ao longo da peça surge como um modo de exteriorização da constatação da falibilidade da linguagem.

A pertinência dessa compreensão está no fato de termos uma peça que devota todos os seus esforços de realização cênica à palavra pronunciada como garantia de revelação de almas; isto é, de exteriorização da interioridade e, ao final, tem essa mesma interioridade suposta colocada em questão pela autonomia que a fala e do sonho adquirem, deixando de ser tidos apenas como suportes de humanidade. Em outras palavras: ergue-se aos nossos olhos o problema da interioridade que se expressa e em sua expressão manifesta a sua impossibilidade de se dizer, de se colocar a conhecer, fazendo lida.

A partir disso, poderíamos vislumbrar, portanto, a maneira pela qual a estética pessoana se relaciona com o irônico, partindo, para tanto, da leitura do seu teatro estático *O Marinheiro*, o qual nos daria conta, através do falar errante e do horror intrínseco das *Veladoras*, do início dessa reflexão sobre a ironia pessoana, como forma de pensamento estético. Sob tal perspectiva é que entendemos a necessidade de uma maior atenção a esta peça, cuja leitura não se esgota aqui.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006. (Arte e comunicação)

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. (Biblioteca tempo universitário)

_____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos* (Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello, Sartre e Brecht). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CRUZ, Ivo Duarte. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Espiral, 198-.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. *Ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 196-?.

_____. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates)

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o "Fausto" de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

JAKOBSON, Roman. Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: *TEXTOS selecionados de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Louis Trolle Hjelmslev e Noam Chomsky*. São Paulo: Abril, 1985, p. 119-139. (Os Pensadores)

JÚNIOR, Redondo. *A encenação e a maioria do teatro*. Porto: Galaica, 1959.

_____. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, 196-?.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*; constantemente referido a Sócrates. Bragança Paulista, São Paulo: Universitária São Francisco, 2006.

LOPES, Maria Teresa Rita. O encontro de Fernando Pessoa com o simbolismo francês. In: *Persona 8* – publicação do centro de estudos pessoanos. Porto: Centro de Estudos Pessoanos, p. 9-15, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa; rei da nossa baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

MAETERLINK, Maurice. *A intrusa*. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da UFRG, 1967.

MIRANDA, Suely Aparecida Zeoula de. *“O Marinheiro” na poesia de Fernando Pessoa; porto ou travessia?* 2006. 95 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, SP, 2006.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da Leitura: Sete Ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates)

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de bolso)

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. 2 ed. Lisboa: Inquérito, 198-.

_____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*. Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho. 2 ed. Lisboa: Ática, 1973.

_____. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

_____. *À procura da verdade oculta; textos filosóficos e esotéricos*. Prefácio, organização e notas de António Quadros. Portugal: Europa-América, 198-. (Obras em prosa de Fernando Pessoa)

_____. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *A língua portuguesa*. Organização Luísa Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Amadora, Portugal: Biblioteca Breve, 1979.

_____. *100 anos de teatro português; 1880-1980*. Porto: Brasília Editora, 1984.

_____. *História do teatro*. Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1991.

SCHERER, Telma. *Exercícios do tempo*: “Dias felizes” e “Esperando Godot”, de Samuel Beckett; “O Marinheiro”, Fernando Pessoa. 2003. 142 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.