



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 30 - julho de 2023

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2023i30p48-66>

Deteatrização e antiteatralidade no teatro estático de Pessoa¹

Detheatricalization and Anti-Theatricality in Pessoa's Static Theater

*Flávio Rodrigo Penteado**

RESUMO

O artigo se propõe a ampliar o espectro da abordagem das peças de teatro escritas por Fernando Pessoa, sobretudo o “drama estático em um quadro” *O marinheiro*, texto sistematicamente associado, na fortuna crítica do autor, ao imaginário simbolista e à obra dramática de Maurice Maeterlinck. Para tanto, procura-se reposicionar a dramaturgia de Pessoa na direção da múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo, nos termos em que esta é delineada por estudiosos cujas pesquisas se associam às de Jean-Pierre Sarrazac, tais como Joseph Danan, Mireille Losco-Lena, Jean-Pierre Ryngaert e Arnaud Rykner. Com base em tal perspectiva crítico-teórica, será defendido o papel precursor do escritor português relativamente a outros dramaturgos europeus, que, atuantes a partir da segunda metade do século XX, contribuíram para ampliar os horizontes da forma dramática no Ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; *O Marinheiro*; Teatralidade; Estatismo; Drama Moderno e Contemporâneo.

ABSTRACT

The article proposes to broaden the spectrum of the approach to the plays written by Fernando Pessoa, especially the “static drama in one tableau” *The Mariner*, a text systematically associated by numerous scholars with the symbolist collective imaginary and the dramatic work of Maurice Maeterlinck. To achieve this, an attempt is made to reposition Pessoa's dramaturgy in the direction of the multiple tradition of modern and contemporary drama, in the terms in which this is outlined by scholars whose research is associated with that of Jean-Pierre Sarrazac, such as Joseph Danan, Mireille Losco-Lena, Jean-Pierre Ryngaert and Arnaud Rykner. Based on this critical-theoretical perspective, Pessoa's pioneering role will be defended in relation to other European playwrights, who from the second half of the 20th century onwards contributed to broaden the horizons of dramatic writing in the West.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; *The Mariner*; Theatricality; Statism; Modern and Contemporary Drama.

¹ Este artigo provém da reescrita do capítulo introdutório de minha tese de doutorado (PENTEADO, 2021).

* Universidade Nova de Lisboa – UNL; Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (IELT – NOVA FCSH) – Lisboa – Portugal – frpenteado@fcsb.unl.pt

Acho basicamente que a literatura existe para opor resistência ao teatro. Só quando um texto não pode ser representado, da forma como o teatro existe, é que ele é produtivo para o teatro, ou interessante. (MÜLLER apud RÖHL, 1997, p. 55)².

Não é aleatória a escolha da passagem acima para figurar como epígrafe desse artigo, que se detém no teatro estático de Fernando Pessoa. Dada a posição de destaque conferida a essas palavras, é natural que o leitor espere encontrar nelas alguma sugestão a propósito da perspectiva a ser adotada aqui, ao se discutir essa modalidade imaginada pelo escritor português, cujos pressupostos não se ajustam àqueles comumente aceitos, ao longo de séculos, como constituintes da linguagem teatral. Nesse sentido, pode-se dizer que ele prenuncia a prática dramatúrgica de outros escritores europeus, que, na segunda metade do século XX, ampliaram os horizontes da forma dramática a tal ponto que Heiner Müller pôde proferir a seguinte sentença, escolhida por Jean-Pierre Sarrazac como mote de sua *Poética do drama moderno e contemporâneo*: “Um drama é o que chamo drama”. (apud SARRAZAC, 2017, p. XIII).

Na fortuna crítica do autor português, contudo, não se costuma reconhecê-lo como precursor de autores dramáticos modernos e contemporâneos. Bem ao contrário, sedimentou-se, com o passar dos anos, o discernimento de que o teatro estático concebido e praticado por ele à luz de Maurice Maeterlinck corresponderia a realização anacrônica. A ilustração mais eloquente de tal anacronismo poderia ser encontrada no único exemplar daquela modalidade a ter sido concluído, o “drama estático em um quadro” *O marinheiro*. Isso porque essa peça, estampada em 1915 no primeiro número da revista de vanguarda *Orpheu*, estaria ainda exclusivamente circunscrita à matriz simbolista do teatro oitocentista. Se não foi o único nem o primeiro a emitir juízos desse tipo, o respeitável dramaturgo e historiador do teatro Luiz Francisco Rebello foi, dentre os que se detiveram sobre as peças de Pessoa, quem possivelmente mais vezes reiterou tal ponto de vista.

Em uma dessas oportunidades, ao se debruçar sobre as repercussões da “aventura simbolista” em Portugal, o crítico sentencia que *O marinheiro* “[...] inutilmente prolonga a fórmula maeterlinckiana e mal deixa adivinhar a perturbante originalidade do grande poeta que viria a ser.” (REBELLO, 1964, p. 113). Prolongamento inútil, talvez, porque já as peças em que Pessoa fora buscar inspiração – *A intrusa* e *Os cegos*, ambas de 1890 – conformariam, de acordo com ele, “[...] um antiteatro, porque lhe[s] faltam (ou são

² Atualizou-se a ortografia de todos os textos citados. Desde que reconhecidas como válidas pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, conservaram-se as formas correntes em Portugal, mas não no Brasil.

difícilmente reconhecíveis) todos os elementos tradicionais: caracterização das personagens, conflitos, progressão dramática, diálogo.” (REBELLO, 1964, p. 101). A seguir, o crítico sintetiza, com notável precisão, alguns dos principais atributos daqueles textos. Desse modo, ele realça o estatuto fantasmagórico dos actantes, reduzidos a “[...] personagens que não são de carne e osso, mas apenas sombras, criaturas invertebradas e evanescentes” (REBELLO, 1964, p. 101), à maneira de seres que perambulassem no interior de um sonho; pontua que as falas e gestos das figuras em cena são sempre “irrelevante[s] e de menor significado” em comparação com “aquilo que calam ou não chegam a fazer” (REBELLO, 1964, p. 101); observa que tais personagens, uma vez enredadas por uma presença invisível que “para elas se identifica com a morte”, aceitam seu destino fatal “sem discutir nem lutar” (REBELLO, 1964, p. 101). Finalmente, diante da tendência desses dramas à introspecção, constata que “nem de alma para alma se chega a estabelecer diálogo”, visto que cada uma das personagens “[...] se interroga, geme e sofre sozinha – até que a morte definitivamente a isola das restantes.” (REBELLO, 1964, p. 101). Trata-se, em síntese, de dramas em que há o predomínio da forma monológica, tal como ocorre no teatro estático de Pessoa.

Não obstante a pertinência das considerações feitas por Luiz Francisco Rebello, elas assumem uma incômoda carga reprobatória, resultante da conotação negativa da expressão “antiteatro” naquele contexto. Assim sendo, cabe questionar: se os primeiros dramas de Maeterlinck são antiteatrais, que ideia de teatro subjaz a tais ponderações? Deixemos que o próprio estudioso comece a responder a esse questionamento:

Não será errôneo afirmar que o contributo mais positivo e relevante do simbolismo para a arte dramática deve procurar-se, não no que à literatura propriamente dita se refere [...] mas sim na proposição de uma teoria do espetáculo, considerado na sua específica autonomia [...] a arte do teatro se não esgota no texto da peça e na sua representação pelos atores. Texto e interpretação são apenas partes de um todo, contido em potência naquele e ajudado a revelar por esta. Mas a sua plena revelação só através do espetáculo poderá obter-se [...]. (REBELLO, 1964, p. 116-117).

Mais adiante, Rebello torna ainda mais transparente o seu ponto de vista:

Os simbolistas julgaram haver restituído ao teatro a poesia, de que o naturalismo (forma espúria do realismo) o havia despojado. Na realidade, limitaram-se a reconduzi-lo à literatura – uma literatura nem sempre do melhor estilo e raramente adequada às exigências próprias da arte dramática. O discurso balbuciante de *Pelléas e Mélisande* é hoje difícil de aceitar sem a música sublime de Debussy, e a retórica

desgrenhada de D’Annunzio faz-nos geralmente sorrir. As alegorias simbolistas de Andreyev requerem uma encenação excepcional e o emprego de todos os recursos da luminotécnica para que um público atual as possa admitir. E ao teatro de António Patrício ou de Alexander Block convêm mais as páginas do livro do que as tábuas do palco. (REBELLO, 1964, p. 180).

As passagens anteriores evidenciam a raiz da indisposição, pelo estudioso, em reconhecer a *teatralidade* da dramaturgia simbolista do período finissecular (retornaremos mais adiante ao vocábulo em destaque, discutindo-o conceitualmente). Sua concepção de drama, claro está, radica na pressuposição de que o texto dramático deve ser assimilado como depositário de uma representação cênica em potencial. Dito de outro modo, o texto permanecerá incompleto enquanto não se efetivar na cena o espetáculo que carrega em estado latente. Esse pressuposto – expresso ora de forma explícita, ora de modo velado – é o que baliza todas as reflexões teóricas de Luiz Francisco Rebello em torno do teatro: “[...] um drama [...] não será mais do que um projeto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espetáculo”, elucida o crítico em outro de seus livros, antes de defender que o palco corresponde ao espaço mais apropriado para que se avaliem as “virtualidades dramáticas” de qualquer peça teatral (REBELLO, 1979, p. 75).

Segundo o entendimento de Rebello, portanto, a encenação configura requisito imprescindível para que o texto dramático possa se constituir como objeto pleno de sentido e significado. No entanto, uma vez analisada com mais cuidado, constata-se que tal concepção, embora formulada em termos de “transformação qualitativa” – o que, por hipótese, privilegiaria o espetáculo –, ainda é regida por princípios textocentristas. Por certo, ainda aí se concebe a montagem, fundamentalmente, como concretização tridimensional de uma obra dramática anterior ao palco. Além disso, submete-se a montagem a uma situação de dependência, pois a abordagem de uma peça que projetar apenas uma exibição cênica do texto nos conservará agrilhoados ao componente verbal, como se o drama tivesse um sentido ou modo de encenação privilegiado, passível de ser revelado pelo encenador, que diante do texto, assumiria menos o papel de criador autônomo do que o de hermenauta ou exegeta. Assim sendo, o espetáculo, sob tal perspectiva, é concebido como prolongamento da literatura, e não como modalidade artística autossuficiente.

Ao longo das últimas décadas, porém, variadas contribuições teóricas e críticas têm destacado a conveniência de se conceber a análise do texto e da representação cênica

como procedimentos diferentes, embora inter-relacionáveis. Em vista disso, cumpre recusar a “ilusão mecanicista de uma simples complementariedade” do primeiro pela segunda: “Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. [...] suas relações, os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes.” (RYNGAERT, 1995, p. 20).

Partilhando desse ponto de vista, o dramaturgo e ensaísta Joseph Danan (2017) traçou uma breve genealogia da cisão entre o texto e a cena. Sem ignorar os escritos de Bernard Dort, o autor salienta que esses elementos conviveram de forma harmoniosa em diferentes épocas (como a Antiguidade Clássica ou a Era Elisabetana, por exemplo), durante as quais se fabricou um regime teatral específico. Logo, por força de um dado regime, estabelecia-se o que cabia, ou não, ser representado no palco (daí a necessidade de se historicizar a discussão a respeito do que vem a constituir a natureza do fenômeno teatral, de que deriva a própria noção de teatralidade, tão movediça quanto volátil).

Em determinados momentos – um dos quais provavelmente interessou a Pessoa, segundo veremos no fim deste artigo –, quando se quebraram os termos do arranjo entre o texto e a cena, peças escritas em desacordo com os códigos cênicos então vigentes foram tachadas de *irrepresentáveis* ou *pouco teatrais*. Todavia, com o advento do princípio de *mise-en-scène*, que teve por consequência não apenas a reivindicação de autonomia, mas, sobretudo, de soberania do teatro com relação à literatura, tornou-se desnecessário, para o autor dramático, respeitar quaisquer modelos pré-estabelecidos. E mais: essa tarefa se tornou praticamente ociosa, o que levou à disseminação de textos teatrais que em nada respeitam os protocolos históricos do gênero, bem como à proliferação de montagens cujo substrato textual não advém de obras dramáticas. Tais práticas condizem com o que preceituava Antoine Vitez, artista da cena nascido em 1930 e falecido em 1990, segundo quem seria possível “fazer teatro de tudo” (*apud* DANAN, 2017, p. 12).

A prosseguir por esse caminho, já começaríamos não somente a nos afastar do período em que atuou Fernando Pessoa, mas também – e o que é mais importante – do que ele mesmo realizou como dramaturgo. Por um lado, é sem dúvida pertinente enxergar nos seus dramas estáticos o prenúncio de dramaturgias proliferantes na segunda metade do século XX. No entanto, convém reconhecer, por outro lado, que a maior parte daqueles textos, ressalvado seu caráter fragmentário, não impõe dificuldades à cena de maneira programática (e isso apesar de, em alguma medida, oferecerem resistência a ela).

Sob tal ponto de vista, os dramas pessoanos se distinguem daqueles compostos por Heiner Müller, por exemplo. Ainda assim, a prática dramatúrgica desses dois autores

converge no seguinte ponto: arriscando-se na escrita de textos dramáticos que não se ajustam às principais convenções do gênero, ambos propõem um revigoramento da arte teatral que incita a reinvenção dessa modalidade artística. Ao lançar as bases de seu teatro estático, por volta de 1914, o escritor português já previa: “Dir-se-á que isto não é teatro”. (PESSOA, 2017, p. 276). Ao proceder dessa maneira, ele resguardava seus textos de juízos desabonadores, associando-os uma teatralidade distinta daquela vigente na época em que foram escritos: “Creio que o é porque o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas [...] a revelação das almas através das palavras trocadas.” (PESSOA, 2017, p. 276).

Fica claro, a essa altura, que a expressão *antiteatro* diz respeito não propriamente à rejeição ou mesmo ao aniquilamento da arte teatral, mas, sim, à sua reformulação. Tendo em vista o fervilhante caldeirão de propostas artísticas renovadoras que tomaram de assalto a cultura europeia na virada do século XIX para o XX, quando se travaram numerosas batalhas a favor de novos modelos miméticos, é importante modalizar a dicotomia entre os princípios simbolistas e aqueles apregoados pelos diversos modernismos. De igual importância é não nos deixarmos iludir pelo embate, transcorrido no período finissecular, entre os adeptos do Simbolismo e os do Naturalismo, daí concluindo serem correntes artísticas inconciliáveis. De fato, apesar das marcantes diferenças entre elas, trata-se de estéticas congêneres, do que dá notícia, por exemplo, a encenação d’*A ascensão de Joaquina*, de Gerhart Hauptmann, por André Antoine em seu Théâtre-Libre, já no ano de 1894. Eis porque Sarrazac (1999, p. 7) alude à “encruzilhada naturalista-simbolista”³ em que se encontravam os dramas finisseculares.

Naquele contexto efervescente, não eram apenas os simbolistas, por certo, que reivindicavam o reconhecimento público da modernidade de suas criações, tidas por eles como experimentais, segundo evidencia o excerto a seguir, extraído do prefácio que Émile Zola após à adaptação para teatro – feita por ele mesmo, em 1873 – de seu romance *Thérèse Raquin*, publicado cinco anos antes:

O drama agoniza, a menos que uma nova seiva o rejuvenesça: é hoje um cadáver que exige sangue novo. [...] o drama histórico está a morrer de morte natural, vítima dos seus próprios exageros, mentiras e vulgaridades. [...] E o melodrama, essa vergôntea burguesa do drama romântico, está ainda mais morto no coração do público do que o seu antecessor. [...] As grandes obras de 1830 continuarão sendo obras de

³ No original, “carrefour naturalo-symboliste”. Todas as traduções são de minha responsabilidade.

combate [...] a que se deve a demolição das velhas estruturas clássicas. Mas agora que estas foram derrubadas, as capas e as espadas tornaram-se inúteis. [...] Não deverá haver mais quaisquer escolas, fórmulas ou modelos, seja de que espécie forem; há apenas a vida, a própria vida, campo imenso onde cada um poderá estudar e criar à sua maneira. [...] O teatro morrerá se não se tornar moderno e realista. (ZOLA, 1964, p. 45-46).

De resto, são curiosas as similaridades entre certos pressupostos de Zola no excerto anterior e os de Maeterlinck, no célebre ensaio sobre “O trágico cotidiano” (1896), em que advogava a necessidade de “[...] fazer ver o que há de espantoso no simples fato de viver”⁴ (MAETERLINCK, 1902, p. 180), acusando ser anacrônico o teatro de então, ainda afeito, segundo assegurava, às convenções românticas: “[...] a maior parte de nossas vidas se passa longe do sangue, dos gritos e das espadas, e as lágrimas dos homens se tornaram silenciosas, invisíveis e quase espirituais...”⁵ (MAETERLINCK, 1902, p. 185). Dessa forma, o teatro imaginado pelo autor belga almejava colocar em cena a vida em si mesma – isto é, em seus aspectos mais banais e cotidianos –, virando as costas, tanto quanto o naturalista, às reviravoltas típicas da dramaturgia histórica de estirpe romântica ou mesmo do melodrama de feições burguesas. Apesar dessa semelhança, tal concepção de teatro pretendia se contrapor também aos dramas naturalistas, por julgá-los desprovidos de espiritualidade em seu intento de transpor a vida para o palco⁶.

É sabido que a almejada espiritualização do teatro pelos adeptos do Simbolismo constituiu fator determinante para que eles favorecessem menos o palco do que o livro. Enunciadas naquele contexto de repúdio ao espetáculo teatral, tornaram-se bastante conhecidas as palavras de Maeterlinck no artigo “Conversa fiada: o teatro”⁷ (1890), em que alertou para o perigo de “grandes poemas da humanidade”, como *Hamlet*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Macbeth* e *Antonio e Cleópatra*, serem transpostos para a cena, onde as personagens shakespearianas perderiam força em virtude da presença física do ator, esse “usurpador de nossos sonhos” (MAETERLINCK, 2013, p. 89).

⁴ No original, “[...] faire voir ce qu’il y a d’étonnant dan le fait seul de vivre”.

⁵ No original, “[...] la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées, et que les larmes des hommes sont devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles...”.

⁶ A utopia naturalista, a qual procurava persuadir o público de que era possível se apagarem as fronteiras entre teatro e vida, é destrinchada de maneira exemplar por Kirk Williams (2007).

⁷ De acordo com Arnaud Rykner (2004, p. 321), a primeira publicação do texto, sob o título “Menus propos: Le Théâtre”, deu-se no n. IX da revista *La Jeune Belgique*, em setembro de 1890. No entanto, sua versão preliminar, presente em um dos diários mantidos pelo escritor, intitulava-se “Un Théâtre d’Androïdes”.

Igualmente célebres são as declarações de Mallarmé (2010, p. 65), segundo quem o texto impresso seria suficiente “para evocar qualquer peça”, em particular as de Shakespeare, que, por estarem talhadas “segundo o único teatro de nosso espírito” (MALLARMÉ, 2010, p. 33), tanto poderiam se ajustar a uma representação cênica quanto dispensá-la. Embora já então a atitude simbolista a favor da leitura em detrimento da montagem não se restringisse aos partidários daquela corrente⁸, foram eles os responsáveis por cristalizar a proposta de um teatro concebido segundo o que Bertrand Marchal (2005, p. 75) viria a nomear “uma lógica de deteatrização, ou de poetização”⁹ do drama. Coincidentemente, trata-se de vocábulo análogo ao empregado quase um século antes por Pessoa, ao aludir, no âmbito de carta expedida a Jaime Cortesão em 22 de janeiro de 1913, às “várias edições do *Hamlet*”, chamando a atenção de seu interlocutor para as sucessivas intervenções a que o texto esteve submetido ao longo dos anos, as quais, “[...] claramente estudadas e cautas, [...] ao mesmo tempo que mais e mais deteatrizam a obra, mais a tornam *ligada*, e *una*.” (PESSOA, 1999, p. 76-77; grifos do autor).

Até o presente, não se tem notícia de outra ocasião em que o escritor terá recorrido a esse termo, que parece prefigurar os fundamentos de seu teatro estático, a ser instituído e delineado por volta do ano seguinte. Por esse ângulo, é revelador que, no contexto de uma carta em que se dirige a um escritor mais experiente (embora apenas quatro anos mais velho), Fernando Pessoa se proponha a tecer considerações sobre a atividade poética que articulem os conceitos de “estatismo” e “dinamismo”, ambos centrais para a constituição da peça *O marinheiro*, àquela altura ainda por escrever. Não por acaso, aliás, em apontamento redigido por volta de 1914-1915, o autor retoma tais conceitos: “O drama¹⁰ tem 3 formas possíveis – a dinâmica, a estática, e a que é uma síntese destas duas”. (PESSOA, 2017, p. 276). Se a primeira delas corresponde, basicamente, ao “teatro usual, de qualquer espécie que seja, o teatro representável” (PESSOA, 2017, p. 277) e a segunda delas é ilustrada pelo texto que veio a público no primeiro número de *Orpheu*, não deixa de ser elucidativo, à luz da carta referida, que a terceira espécie equivalha

⁸ Exemplificam-no as ponderações do crítico Louis Becq de Fochères, em seu livro *A arte da encenação – ensaio de estética teatral* (1884), favorável à soberania da “encenação mental” em comparação com a materialidade da cena. A esse respeito, ver Mireille Losco-Lena (2010, p. 24).

⁹ No original, “d’une logique de déthéâtralisation, ou de poétisation”.

¹⁰ Examinando-se o fac-símile do manuscrito, vê-se que Pessoa (2017, p. 280) não se decide entre os termos “drama” e “teatro”.

justamente ao teatro shakespeariano: “O teatro de Shakespeare é estático-dinâmico. O exemplo maior deste teatro é o *Hamlet*.” (PESSOA, 2017, p. 278).

Percebe-se que o verbo *deteatrar*, de que deriva o substantivo *deteatramento*, pode ser convenientemente associado ao princípio de antiteatralidade. Impõe-se, porém, a pergunta: o que significa, de fato, tornar um texto dramático menos teatral?

Em datiloscrito de datação imprecisa, cujo texto foi dado a conhecer por Eduardo Freitas da Costa nos anos 1950 e que não consta em edições mais recentes¹¹, Pessoa, que qualificara o drama (ou o teatro) como “a forma totalmente sintética da arte literária” (PESSOA, 2017, p. 276), sujeita a peça teatral à forma romanesca: “A literatura dramática é uma subespécie de literatura narrativa [...] *Um drama não é mais que um romance na sua forma máxima de síntese possível*.” (PESSOA, 1952, p. 29; grifo meu). Inicialmente, o seguimento do excerto parece apenas ratificar a lógica textocentrista intrínseca àquele comentário, segundo o qual o espetáculo consiste em suplemento da literatura: “É por atingir esta objetividade máxima que ele [o drama] pode receber a aparência de vida, isto é, que ele pode ser simulado num palco por pessoas a que se chama atores.” (PESSOA, 1952, p. 29). No entanto, a sentença destacada permite especular, ainda, se Pessoa, naquela nota, não terá ido um pouco mais longe, antecipando-se em algumas décadas à hipótese basilar da *Teoria do drama moderno*, publicada por Peter Szondi em 1956 (ainda que o autor português, claro está, não lhe tenha dado desenvolvimento teórico).

Como se sabe, a obra do crítico húngaro se notabiliza por haver rastreado os componentes narrativos que, ao se introduzirem no tecido dramático, teriam provocado a emergência do que ali se designa como “crise do drama” (SZONDI, 2011, p. 29-74), ilustrada por certas obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Nelas, o desenvolvimento da ação presente é fagocitado pela sistemática intromissão de referências ao passado no interior do diálogo, que, desse modo, se encontraria na iminência da saturação. Por conta disso, Szondi explicita a progressiva epicização da forma dramática desde o fim do século XIX até a metade do XX, caracterizando essa ocorrência como um sinal de esgotamento do gênero.

A princípio, o “drama estático em um quadro” veiculado em *Orpheu* parece corroborar tal ponto de vista. Efetivamente, o núcleo da peça corresponde a um relato em terceira pessoa, constituído pela narrativa que a Segunda veladora endereça às outras duas, a propósito do marujo naufrago referido no título. Além disso, antes mesmo da

¹¹ Agradeço a Jorge Uribe pela localização, no espólio de Pessoa, desse documento, identificado com a cota BNP/E3 29-3 (Espólio 3 da Biblioteca Nacional de Portugal).

intromissão desse conto, elas basicamente se ocupavam de preencher suas falas (pouco concatenadas entre si) com reminiscências da infância, de tal modo que as réplicas se prendiam menos à situação presente – o velório de uma quarta donzela – do que a eventos pretéritos, conservando-se em suspenso o encadeamento da ação dramática. Acrescenta-se, por fim, a exuberância verbal do texto, em que o ritmo e a harmonia das palavras se somam ao vigor imagético de diversas passagens, evidenciando a vocação poética da peça. Em decorrência desse conjunto de elementos, incontáveis críticos d’*O marinheiro* nele enxergaram menos um drama (conquanto “estático”) do que um “poema dramático”.

Contudo, sem que seja necessário recorrer ao modelo *crísico* szondiano, pode-se distinguir, justamente nos elementos referidos no parágrafo anterior, em que medida aquele “drama estático em um quadro” se apropria de experimentações características da forma dramática no período finissecular e, por meio delas, contribui para a renovação do gênero (e não para seu esgotamento, conforme defendido pelo teórico húngaro). Isso porque tais experimentações ambicionavam não apenas diluir a rigidez genológica herdada da estética neoclassicista, mas, sobretudo, promover a instauração de um teatro alternativo ao vigente naquela época. Por conseguinte, se quisermos lê-las como manifestações antiteatrais, convém reconhecer, segundo já se afirmou anteriormente, que elas visavam não à extinção da arte teatral, mas, sim, à sua reformatação – daí o inconveniente de se considerar o princípio de antiteatralidade como relativo à repulsa pura e simples do teatro em si mesmo, e não a algumas de suas manifestações em dado momento histórico. Dito de outro modo, essas tentativas de *deteatrizar* as peças teatrais tinham em vista menos seu desmoronamento do que sua depuração, repudiando determinada forma de se pensar e fazer teatro, mas sem abrir mão da teatralidade. Já é hora, então, de nos determos sobre esse último conceito.

Arnaud Rykner (2010, p. 114) adverte que “[...] a própria ideia de teatralidade deriva do desejo (ele mesmo totalmente ilusório, sem dúvida) de definir o que é o teatro, isto é, de proceder à distinção entre teatro e não-teatro”¹². Em seguida, embora reitere a inexistência de um “teatrômetro”, por meio do qual seria possível “medir adequadamente o grau de teatralidade de uma obra”¹³ (RYKNER, 2010, p. 114), o estudioso justifica a pertinência de ainda hoje se recorrer à noção, com a seguinte ressalva: “[...] o que conta

¹² No original, “[...] l’idée même de théâtralité relève du désir, sans doute lui-même totalement illusoire de définir ce qu’est le théâtre, c’est-à-dire de faire le partage entre théâtre et non-théâtre”.

¹³ No original, “Il n’existe pas de « théâtrômetre » capable de mesurer adéquatement le degré de théâtralité d’une œuvre”.

é o modo como ela interroga o teatro, e não as respostas que ela deveria lhe trazer.”¹⁴ (RYKNER, 2010, p. 114).

Deve-se também considerar que, por força da ascensão da figura do encenador na virada do século XIX para o XX, o texto de teatro passou a ver-se desprovido de sua ancestral centralidade para a constituição do espetáculo. Além disso, o drama teve sua própria existência como gênero ameaçada, dado que a noção de teatralidade, entendida pelo teatrólogo russo Nikolai Evreinov (1956)¹⁵ como referente menos ao teatro do que à vida em si mesma, expandiu-se para muito além do texto dramático. Como exemplo disso, vejamos, por um lado, as proposições teóricas de Henri Meschonnic, que, desde os anos 1980, ocupou-se do estudo da “dupla teatralidade” de qualquer texto escrito, referente à “fala proferida” e ao “texto em si mesmo” (SARRAZAC, 2012, p. 180). Por outro lado, as práticas cênicas de Claude Régy privilegiavam menos a movimentação gestual dos atores (praticamente imóveis em inúmeras de suas montagens) do que aquela suscitada pela potência da palavra, tenha sido originalmente direcionada para o teatro ou não.

No início do século XX, não foram poucos os artistas europeus em sintonia com as ideias de Evreinov reclamando a revitalização do teatro naquele continente. Na mesma época, seu compatriota Alexander Tairov proclamaria a necessidade de se proceder à “teatralização do teatro” (*apud* EVREINOV, 1956, p. 149), enquanto o alemão Georg Fuchs, no livro *A revolução do teatro* (1909), reivindicaria a “reteatralização do teatro”, segundo informa Beatriz Magno de Oliveira (2019)¹⁶. Por sua vez, o encenador russo Constantin Stanislavski chegou a afirmar que “o que o faz se desesperar com o teatro é o teatro”, sentença que, conforme o entendimento de Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 181), diz respeito não à “teatralidade”, e sim ao “teatralismo”, referente a um redundante “teatro empanturrado de si mesmo”.

Alguns anos antes deles, Alfred Jarry já publicara no *Mercure de France*, em setembro de 1896, um ensaio com o significativo título “Da inutilidade do teatro no teatro”. Nele, desde o início se evidencia a discrepância entre o gosto das plateias, acomodadas a sucessivas representações de clássicos na Comédie-Française, tais como aqueles de Molière e Racine, e as necessidades dos grandes artistas, que não tinham,

¹⁴ No original, “[...] ce qui compte c’est la façon dont elle interroge le théâtre, et non les reponses qu’elle serait censée lui apporter”.

¹⁵ Em inglês, essa obra, originalmente publicada em 1912, recebeu o título *The theatre as such*. Um pouco antes, em 1908, o autor já publicara o famoso ensaio “Apologia da teatralidade”, várias vezes referido no decorrer do livro em questão.

¹⁶ Conforme Martin Puchner (2002, p. 7), Georg Fuchs já fizera uso da mesma expressão em outro texto seu, publicado em 1904.

ainda, “a liberdade de expulsar com violência” (JARRY, 1964, p. 129) os espectadores que não compreendessem as criações que eventualmente fossem levadas à cena¹⁷. Em vista de tal impasse, o ensaísta propõe ser necessária a fundação de uma nova espécie de teatro, passível de fruição por homens de gênio:

Se existirem em todo o universo quinhentas pessoas que sejam um pouco Shakespeare e Leonardo [da Vinci] em relação à infinita mediocridade [das plateias de então], não será justo que se conceda a esses quinhentos bons espíritos o mesmo que se prodigaliza aos espectadores de M[aurice] Donnay: a tranquilidade de não verem em cena aquilo que não compreendem, o prazer ativo de criar um pouco à medida que vão vendo e escrevendo? (JARRY, 1964, p. 129).

Cerca de 20 anos mais tarde, às voltas com a proposição do Sensacionismo, Pessoa redige uma nota em sintonia com o trecho acima: “Toda a arte que fica é feita para as aristocracias [...] é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar. [...] uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização europeia [...]” (PESSOA, 1973, p. 161). No caso de Jarry, tal atitude aristocrática, de que deveria se imbuir o teatro imaginado por ele, assumiria ares quase paradoxais, por implicar uma modalidade artística que se pretendia não popular e, ao mesmo tempo, democrática: “não compreendemos a ideia de um teatro do povo”, o autor sentencia, enxergando n’*O rei Lear*, de Shakespeare, um modelo de texto a ser representado em “cenários naturais”, isto é, ao ar livre e em meio à natureza; na sequência, contudo, preceitua a não cobrança de ingressos, mencionando um “teatro gratuito” (JARRY, 1964, p. 132).

A opção por se “montar um drama em plena natureza” (JARRY, 1964, p. 132) favorece a perspectiva não ilusionista adotada por Jarry, perceptível em diversas passagens do texto, seja quando censura os cenários que, pretendendo espelhar ambientes naturais, resultam em “um duplicado supérfluo” (p. 130), seja quando ataca os atores, “que atravancam o palco sem utilidade” (p. 130).

Em relação aos cenários, o autor alude tanto às telas monocromáticas, “representando com uma cor única e uniforme uma cena completa ou um ato” (JARRY, 1964, p. 130), quanto aos letreiros, cujo emprego “[...] para cada uma das cenas evita o recurso periódico à ablação do espírito através da mudança de cenários materiais”. (p.

¹⁷ Recorde-se que pouco depois, em dezembro, subiria ao palco do Théâtre de l’Œuvre a icônica montagem, concebida por Aurélien Lugné-Poe, do virulento e mordaz *Ubu rei*, que Jarry publicara entre abril e maio daquele ano na revista *Livre d’Art*, dirigida por Paul Fort.

130). Ambos os procedimentos representariam alternativas viáveis para a concretização dessa nova espécie de teatro, que assumiria a artificialidade da representação em vez de procurar dissimulá-la.

Já no que diz respeito aos atores, o ensaio ora insinua que se substituam os atores por fantoches ou marionetes (JARRY, 1964, p. 131-132), ora recomenda o uso, pelos intérpretes, de máscaras preferencialmente inflexíveis, necessárias para que se alcance a ideal “impassibilidade” exigida para a emergência de “uma voz especial, que é a voz da personagem”. (p. 132; grifo do autor). A essas indicações, soma-se a sugestão de “que toda a recitação da peça seja monótona” (p. 132), bem como a de que os “lentos movimentos de cabeça” desloquem “as sombras sobre toda a superfície da sua máscara”, graças aos progressos da luz elétrica.

Note-se que as considerações *deteatrizantes* de Jarry não tinham por objetivo o extermínio da representação teatral, mas, sim, a sua reinvenção. E isso mesmo quando se propunha a salientar as vantagens da leitura sobre a encenação: “Numa obra escrita, quem sabe ler descobre-lhe o sentido oculto de propósito para si”. (JARRY, 1964, p. 130). Tal elogio da leitura, porém, almejava trazer para o palco as vantagens do livro, e não simplesmente substituir o primeiro pelo segundo: “[...] é justo que cada espectador veja a cena no cenário que convém à sua visão da cena”. (p. 130; grifo do autor). Esse propósito seria alcançável por força da redução ao mínimo dos elementos cênicos, de modo que a montagem estimulasse a imaginação da plateia tanto quanto uma obra impressa o faria.

Se tais proposições, no período compreendido entre o fim do século XIX e o princípio do XX, ainda pareciam demasiado utópicas, as práticas cênicas a serem posteriormente desenvolvidas por artistas como Tadeusz Kantor e Robert Wilson viriam a demonstrar a plausibilidade de um teatro desapegado das convenções do gênero dramático. Longe de ser *irrepresentável*, portanto, o drama estático pessoano – acometido por uma suposta ineficácia cênica, segundo inúmeros críticos – já aponta para uma cena futura, perfeitamente acomodável à modalidade teatral imaginada pelo escritor, não obstante o relativo desinteresse de Pessoa pelas artes performativas.

Não é decisivo, para a abordagem aqui proposta, especular em que medida o escritor terá programaticamente concebido seus dramas estáticos para o palco ou para o livro. Sendo assim, importa enfatizar que, de maneira independente do que ele veio ou não a planejar, os textos teatrais de Pessoa admitem possibilidades de leitura imprevistas por ele. Dito de outro modo, se o princípio de *deteatrização* foi determinante para a composição desses dramas, que esvaziam componentes historicamente basilares do

gênero dramático, tais como o encaminhamento progressivo da ação, a concatenação da fábula e do diálogo ou, ainda, o delineamento de personagens claramente discerníveis umas das outras, nada disso, no entanto, é suficiente para que nos contentemos em rotulá-los como *pouco teatrais*. Isso em razão de ser também do atrito entre o livro e o palco (percebidos, em determinados momentos, como antagônicos) que deriva a potência daqueles dramas, os quais são permeáveis à cena justamente por resistirem a ela.

Daí, portanto, a eficácia do conceito de antiteatralidade para se pensar a *deteatrização* a que Pessoa alude em sua carta a Jaime Cortesão. *Deteatrizar* um texto teatral equivale a purgá-lo de certos componentes que Jarry já qualificara como inúteis. Diante de um esgotamento das convenções teatrais então em voga, o autor do *Ubu rei* propõe não o abandono do teatro, mas sim a sua reestruturação, procurando incorporar às práticas cênicas também a experiência da leitura. Nesse sentido, aproxima-se das proposições de Mallarmé (2010, p. 95), cujo ideal de um teatro “inerente ao espírito”, embora à primeira vista pareça sinalizar apenas a abolição do espetáculo em favor do livro, pressupõe, ainda, a absorção do primeiro pelo segundo.

Esse é um problema já elucidado por Bertrand Marchal (1988, p. 531), ao pontuar que o ideal estético daquele autor considera o livro e o teatro “como dois aspectos de uma mesma ideia”¹⁸. Também Patrick McGuinness (2007, p. 156) prestou atenção a esse aspecto, ao advertir que a aparente superioridade da página impressa em relação ao palco se deve ao fato de este ser reconfigurado, no âmbito mental, por aquela¹⁹. Em outras palavras, trata-se menos de uma renúncia ao teatro em si do que a alguns de seus modelos mais consagrados. Paradoxalmente, tal renúncia não apenas se alimenta do teatro, como também amplia seu campo de influência, deslocando-o para o interior do sujeito.

Percebe-se que a tão decantada relação simbiótica entre teatro e literatura também esteve presente no imaginário simbolista, ainda que por uma *via negativa*, para retomar a expressão presente no título do artigo de McGuinness (2007). De fato, quando Maeterlinck se antecipa às objeções que poderiam ser dirigidas à modalidade teatral que concebia, o autor belga já proclama a emergência de uma nova espécie de teatro, assentada na reinvenção do que se entendia por isso à época: “Dir-me-ão, talvez, que uma vida imóvel praticamente não seria visível [...]. Eu não sei se é verdade que um teatro

¹⁸ No original, “comme les deux aspects d’une même idée”.

¹⁹ Essa almejada reinvenção do teatro, decorrente da profícua assimilação das vantagens oferecidas pela experiência da leitura, também foi objeto de estudo de Alice Folco (2006).

estático seja impossível”.²⁰ (1902, p. 188). Movimento similar a esse é reproduzido por Pessoa em passagem referida de forma mais completa no início deste artigo: “Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico.” (PESSOA, 2017, p. 276).

A perspectiva adotada por McGuinness, para quem o Simbolismo em língua francesa exemplifica de que modo posturas sistematicamente antiteatrais podem contribuir para a renovação do teatro enquanto modalidade artística, dialoga com aquela notabilizada por Martin Puchner. Como se sabe, os estudos desse autor demonstram que formas de resistência à cena tão distintas quanto as de Mallarmé e as de Beckett têm em comum o fato de não permanecerem externas a ela, tendo-se convertido em exemplos de uma “força produtiva responsável pelas mais gloriosas realizações do teatro”.²¹ (PUCHNER, 2002, p. 13).

Conforme a leitura do estudioso americano, a dramaturgia moderna é em tal medida caracterizada pelo conflito com a noção de teatralidade que ele chega a distingui-la como correspondente a um “teatro sem teatralidade”²² (reverso da “teatralidade sem teatro” proclamada por Marinetti; PUCHNER, 2002, p. 7)²³. Essa é uma perspectiva que pode iluminar o projeto dramático de Fernando Pessoa em mais de uma direção, visto que uma das facetas de tal projeto diz respeito à radical possibilidade de existência do drama para além das fronteiras do drama propriamente dito. Todavia, o foco da reflexão proposta neste artigo não incide sobre o teatro que busca se afirmar fora dos limites convencionais do gênero – tal como o famigerado “drama em gente, em vez de em atos” (PESSOA, 2012, p. 227), que se formaliza, sobretudo, na produção poética do autor²⁴ –, e tampouco sobre a absorção de componentes teatrais pela poesia, por exemplo²⁵.

Assume-se, aqui, o encargo de ler não o “drama em gente” engendrado pelo autor, mas, sim, os seus dramas estáticos, abordados sob pontos de vista em larga medida não calculados por Pessoa, que possivelmente não teria imaginado, por exemplo, a

²⁰ No original, “On me dira peut-être qu’une vie immobile ne serait guère visible [...] Je ne sais s’il est vrai qu’un théâtre statique soit impossible”.

²¹ No original, “a productive force responsible for the theater’s most glorious achievements”.

²² No original, “a theater without theatricality”.

²³ Note-se que a expressão inspirou, em 1986, o título de um dos ensaios de Eduardo Lourenço (2022), um dos mais importantes estudiosos de Pessoa.

²⁴ Sem que, porém, se restrinja a ela. Cumpre referir, a esse respeito, o desenvolvimento, por Pedro Sepúlveda (2013), do conceito “drama em livros”, baseado na observação sistemática deste *modus operandi* de Pessoa, escritor orientado pelo princípio de confinar suas personagens-autoras em diferentes livros, que, uma vez reunidos, configurariam um conjunto dramático.

²⁵ Podem-se encontrar, em artigo recente de André Goldfeder (2021), exemplos da incorporação, na poesia brasileira pós-1970, de elementos advindos do universo teatral.

desmontagem da própria noção de “teatro para ler” ao longo do século XX. Isso porque esse gênero de peças, deliberadamente posicionadas na contramão dos parâmetros cênicos hegemônicos em dado período, engloba aquelas que, consideradas outrora como inapropriadas para o palco, “[...] nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes.” (RYNGAERT, 1995, p. 22).

O escopo deste artigo, então, consiste em reclamar o posicionamento do teatro estático de Pessoa na corrente mais ampla da dramaturgia moderna e contemporânea, ao invés de concebê-lo como realização anacrônica. Tanto quanto os dramas de Mallarmé e Maeterlinck ou, mais adiante, os de Gertrud Stein ou Beckett, as peças estáticas de Pessoa se caracterizam pela ambição de renunciar ao dramático, isto é, “não constituir ficção ou arco de ação definida”. (RAMOS, 2015, p. 107). Mesmo que, à primeira vista, elas se assemelhem menos às feições do drama novecentista do que às do oitocentista, convém ponderar a hesitação, própria do teatro simbolista, “[...] entre ainda ser dramático e já assumir uma radical negação das correspondências semânticas”. (RAMOS, 2015, p. 62). Nele, complementa Luiz Fernando Ramos (2015, p. 107), “[...] o *mythos* referencial ainda está presente, mas não mais como um ofuscante sol a pino, como no drama clássico, e sim como uma lua pálida, infligindo sobre os observadores só sinais rarefeitos”.

É de rarefação análoga a essa que se alimentam textos como *O marinheiro*, peça que mobiliza elementos com forte carga simbólica (as veladoras são três, cifra de aura mística; o quarto em que elas se situam é de formato circular, figura geométrica que em diferentes culturas remete à ideia de perfeição; as personagens, enfim, se postam diante de um caixão, emblema da morte). Ao mesmo tempo, porém, a peça se orienta pela implacável recusa em conferir algum sentido estável a esses mesmos elementos (recorde-se que tanto as réplicas iniciais quanto as finais deste drama são orientadas por negações: “Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós [...] porque se dá qualquer coisa?...”; “Não, não acredito...”). (PESSOA, 2017, p. 32; p. 47).

Oscilação similar caracteriza as dramaturgias modernas e contemporâneas, impactadas, segundo propõe Sarrazac (2017, p. 20), pela “relação dramatização-desdramatização”. Trata-se, em outras palavras, de dramaturgias que fomentam a “[...] tensão entre um movimento do drama para frente, que persiste, e uma força de resistência, até mesmo contrária, que vem se interpor.” (SARRAZAC, 2017, p. 21). Efetivamente, o drama estático pessoano, cuja teatralidade é fruto de certos procedimentos *deteatrizantes*, se mostra afim à nova e multifacetada espécie de drama que se constituiu, desde os anos

derradeiros do século XIX, com base na desconstrução de modelos mais tradicionais, e continua a dar frutos ainda hoje, no primeiro quarto do século XXI. Isto posto, apesar de sua escassa produção dramaturgica, não é implausível reclamar a Pessoa um lugar entre os representantes do drama moderno e contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- DANAN, J. O texto à prova da cena/ a cena à prova do texto. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA LETRA E ATO*, 1, 2017, Campinas. MEDEIROS, E.; NEVES, L. de O.; PINHEIRO, L. (org.). Trad. André Carrico. **Anais [...]**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017, p. 10-18. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/edicoesletraeato/issue/view/60>. Acesso em: 30 maio 2023.
- EVREINOV, N. **El teatro en la vida**. Trad. Malkah Rabell. Buenos Aires: Leviatan, 1956.
- FOLCO, A. **Dramaturgie de Mallarmé**. 2006. 493 f. Tese. (Doutorado em Estudos Teatrais) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris.
- GOLDFEDER, A. Estrelas de Letras. Teatralidades do poema no Brasil pós-1970. **eLyra**, Porto, n. 17, p. 199-223, jun. 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/391>. Acesso em: 30 maio 2023.
- JARRY, A. Da inutilidade do teatro no teatro. *In: REBELLO, L. F. Teatro moderno: caminhos e figuras*. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Prelo, 1964. p. 129-132.
- LOSCO-LENA, M. **La scène symboliste (1890-1896): Pour un théâtre spectral**. Grenoble: ELLUG-Université Stendhal, 2010.
- LOURENÇO, E. Pessoa: uma teatralidade sem teatro. *In: LOURENÇO, E. O Lugar do Anjo. Crítica Pessoaana II (1983-2017)*. Ed. Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2022. p. 165-170.
- MAETERLINCK, M. Le tragique quotidien. *In: MAETERLINCK, M. Le trésor des humbles*. 32. ed. Paris: Société du Mercure de France, 1902, p. 179-201. Disponível em: <https://archive.org/details/letrsordeshumb101maetgoog>. Acesso em: 30 maio 2023.
- MAETERLINCK, M. Um teatro de andróides. Trad. Lara Biasoli Moler. **Pitágoras, 500**, Campinas, v. 3, n. 1, p. 89-92, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634738>. Acesso em: 30 maio 2023.
- MARCHAL, B. **La religion de Mallarmé**. Paris: José Corti, 1988.
- MARCHAL, B. **Salomé: entre vers et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans**. Paris: José Corti, 2005.

MALLARMÉ, S. **Rabiscado no teatro**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

McGUINNESS, P. Mallarmé, Maeterlinck and the symbolist *via negativa* of theatre. In: ACKERMAN, A.; PUCHNER, M. (org.). **Against theatre**: creative destructions on the modernist stage. Basinkstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007, p. 149-167.

OLIVEIRA, B. M. de. O teatro como festa: uma introdução à teoria teatral de Georg Fuchs. In: PEREIRA, D. (org.). **A transversalidade da prática do profissional de História**, v. 2. Ponta Grossa-PR: Atena, 2019, p. 138-146.

PENTEADO, F. R. **Pessoa dramaturgo** (tradição, estatismo, deteatrização). 2021. 409f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240>. Acesso em: 30 maio 2023.

PESSOA, F. **Poemas dramáticos**. Ed. Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952.

PESSOA, F. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 2. ed. Lisboa: Edições Ática, 1973.

PESSOA, F. **Correspondência: 1905-1922**. Ed. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, F. **Teoria da heteronímia**. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

PESSOA, F. **Teatro estático**. Ed. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

PUCHNER, M. **Stage Fright**: modernism, anti-theatricality & drama. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, L. F. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2015.

REBELLO, L. F. **Teatro moderno**: caminhos e figuras. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Prelo, 1964.

REBELLO, L. F. **O teatro simbolista e modernista**: (1890-1939). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

RÖHL, R. **O teatro de Heiner Müller**: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYKNER, A. **O reverso do teatro**: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck. Trad. Dóris Graças Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

RYKNER, A. **Les mots du théâtre**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARRAZAC, J.-P. (org.). **Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)**. Atas do colóquio realizado em 10-11-12 de dezembro de 1998 pelo Grupo de Pesquisa sobre o Drama Moderno e Contemporâneo do Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Louvain-la-Neuve, **Études théâtrales**, n. 15-16, 1999.

SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SEPÚLVEDA, P. **Os livros de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 2013.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, K. Anti-theatricality and the limits of Naturalism. *In*: ACKERMAN, A.; PUCHNER, M. (org.). **Against theatre: creative destructions on the modernist stage**. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007, p. 95-111.

ZOLA, E. Prefácio de *Teresa Raquin*. *In*: REBELLO, L. F. **Teatro moderno: caminhos e figuras**. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Prelo, 1964. p. 45-46.

Data de submissão: 08/03/2023

Data de aprovação: 27/04/2023