

TRAGICIDADE E HERANÇAS CLÁSSICAS NO DRAMA ESTÁTICO *O MARINHEIRO*, DE FERNANDO PESSOA

Thiago Sogayar BECHARA¹
Christopher Damien AURETTA²

RESUMO: O presente ensaio busca analisar a peça teatral *O marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa, à luz das principais características que marcaram a tragédia grega na Antiguidade, a fim de constatar se há – e quais – ecos/reminiscências trágicas e marcas de herança clássica no referido texto, considerando-o um dos marcos pessoanos do modernismo português, com sua publicação na primeira edição da revista *Orpheu*, em 1915.

PALAVRAS-CHAVES: Tragédia; Marinheiro; Teatro; Fernando Pessoa; Modernismo.

ABSTRACT: This essay seeks to analyse Fernando Pessoa's play *The Sailor* (1913) in light of the salient features which characterise classical Greek tragedy. We explore and appraise the presence of this classical heritage in Pessoa's landmark modernist recreation first published in *Orpheu* I, in 1915.

KEYWORDS: Tragedy; Sailor; Theatre; Fernando Pessoa; Modernism.

INTRODUÇÃO

[...] trata-se da “revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragédia que se passa apenas nos sonhos de três figuras [...] é contido dentro de uma sobriedade externa difícil de encontrar fora da Grécia antiga.”³

¹ Thiago Sogayar Bechara (1987-) é brasileiro da capital de São Paulo, jornalista e escritor, com especialização (*lato sensu*) em jornalismo cultural. Com nove livros publicados, trafega por gêneros como poesia, biografia, conto, dramaturgia, tendo biografado personalidades da cultura brasileira como a atriz e diretora Imara Reis, a atriz, cantora e pianista Cida Moreira e o compositor Luiz Carlos Paraná, e trabalhado com artistas como a atriz Regina Duarte. Tem experiências como apresentador, entrevistador e músico. Atualmente é mestrando em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve sua investigação sobre a dramaturgia de Fernando Pessoa. Este ensaio constitui-se como embrião de sua dissertação de mestrado; é, portanto, de sua inteira autoria, contando com orientação e chancela do Prof. Dr. Christopher Damien Aurretta e co-orientação da Prof^a. Anabela Mendes. Seu site é: www.thiagobechara.com.br e seu e-mail: thiagobechara@uol.com.br

² Christopher Damien Aurretta (1955-) doutorou-se pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, EUA. Leciona na Universidade Nova de Lisboa onde organiza seminários em *Pensamento Contemporâneo* e na área de *Ciência e Literatura*, focando, sobretudo, exemplos da representação estética da modernidade técnico-científica. Tem publicado e participado em colóquios debruçando-se sobre a obra de António Gedeão, Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Machado de Assis, Primo Levi e Roald Hoffmann, bem como sobre questões relacionadas com a bioarte. Tem traduzido e publicado em inglês poesias de Fernando Pessoa e António Gedeão. Publicações recentes incluem *Dez Anos in Portugal, Ensaios, Prosa, Poesia; Álvaro de Campos: Autobiografia de uma Odisseia Moderna*; “Fernando Pessoa’s Mnemosyne Project: Myth, Heteronomy, and the Modern Genealogy of Meaning” (Universidade Católica Editora); *António Gedeão, Poemas/Poems*, dentre inúmeros outros títulos. É autor de cinco volumes de poesia, dos quais três se encontram reunidos e publicados num volume intitulado *A Small Atlas of Earth, In Recollection of Legacies and Patterns of Growth*. Seu e-mail é: cda@fct.unl.pt

³ [BNP/E₃, 87-44'] In: PESSOA, 2009: 46-47.

Por mais que se estude e escreva a respeito do poeta português Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935) – e incansavelmente o mundo acadêmico o tem feito – sua obra encontra-se ainda longe de ser totalmente conhecida. Inúmeros trabalhos críticos sobre sua vida e a variedade de gêneros literários pelos quais ele trafegou multiplicam-se freneticamente na constelação das mais diversas searas do conhecimento, dando cada um deles seu contributo na busca de uma visão mais profunda e abrangente sobre o pensamento estético e artístico do líder do movimento modernista em Portugal. Contudo, as complexificações que a investigação das camadas de seu projeto literário revelam, dão a ver um espírito e um gênio inesgotáveis; talvez mesmo um caso único de pluralidade identitária nas artes literárias ocidentais, para não mencionarmos a vastidão de seu espólio, cujos papéis seguem sendo ainda descobertos, bem como sua difícil caligrafia decifrada.

O presente ensaio, de autoria de Thiago Sogayar Bechara, e que tenho o prazer de orientar e, portanto, apadrinhar de alguma forma, por conhecer a fundo o fôlego investigativo e a vocação para a palavra deste escritor e pesquisador brasileiro, tem por objetivo traçar as linhas de ação que a cultura clássica e, mais pontualmente, a tragédia grega tiveram sobre o drama estático *O marinheiro* (1913), o qual não só por ter sido escrito antes do surgimento dos três principais heterónimos pessoanos possui importante natureza embrionária na elaboração futura de signos e temáticas neles recorrentes das mais diversas formas.

Em sendo esta a primeira versão completa de um trabalho que segue em curso, amplificando as vozes com que dialoga, mas também inserindo novas ramificações e possibilidades de análise e correlação do trágico n' *O marinheiro* com o restante da obra heteronímica, de pouca valia seria insistirmos em apontar aqui os caminhos que se está atualmente a seguir, correndo-se o risco de anunciar a fixação de processos que, vivos, sofrerão prováveis alterações até o dia de sua defesa em banca. Ficaremos assim com a primeira versão completa da reflexão do autor, ligeiramente sintetizada em relação ao trabalho acadêmico de que deriva, mas substancialmente preservada no que guarda da pulsão primeira de sua nascença.

Vale apenas, à guisa de prólogo, salientar o modo surpreendente com que o único texto teatral do número inaugural da emblemática – e por que não mítica, por seu nome – revista *Orpheu I* (1915); o modo segundo o qual este drama figura como manifesto estético pessoano, cercado de singularidades e das heranças clássicas da tradição, a partir justamente das quais Pessoa, ao apropriar-se delas, dá o salto para o futuro, ao lado de seus companheiros nesta primeira geração modernista, com clara influência das vanguardas do restante da Europa - destaque para o futurismo, o decadentismo e o simbolismo francês, com ênfase em Maurice Maeterlinck.

Localizar, portanto, os indícios e ecos trágicos na referida obra teatral pessoana, não pressupõe de nenhum modo a consideração de que seja *O marinheiro* uma tragédia,

sobretudo se levarmos em conta as significativas alterações pelas quais a tragédia passou historicamente, vindo ter numa nova possibilidade de trágico contemporâneo, que não compete a este estudo analisar, senão tecer breves apontamentos quando pertinentes ao enriquecimento desta busca por identificarmos tais reminiscências trágicas.

Cabe, por fim, realçar o papel fundamental de interlocução, leitura, contributo intelectual e afetividade no que se refere à cuidadosa co-orientação da Prof^a. Dr^a Anabela Mendes⁴, a quem devemos ainda a alegria de ter-nos posto neste mesmo barco *marinheiro*, a mim e ao Thiago Sogayar Bechara, à cuja pena vos entrego, seguro das direções que seu leme imprime.

BREVES APONTAMENTOS SOBRE A TRAGÉDIA

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 langorosa 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...

(“A Fernando Pessoa, depois de ler o seu drama estático
O marinheiro em Orpheu”, de Álvaro de Campos [PESSOA, 2010: 20-21]).

A tragédia grega, como talvez se possa deduzir da vocação essencial da arte dramática, nunca se propôs a solucionar as questões essenciais do Homem; visa, antes, a apresentá-

⁴ **Anabela Mendes** (1951-) é Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigadora e conferencista em Literatura de Expressão Alemã, Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo, Literatura Portuguesa, Literatura e Ciência, Modernidade e Vanguardas, Estudos sobre o Espectador de Artes Performativas, Literatura de Viagens e, mais recentemente, produz investigação num projeto com seus alunos e colaboradores do campo judiciário no âmbito do binómio Teatro e Tribunal, do qual Thiago Sogayar Bechara também faz parte. Possui vasto número de publicações (em português, alemão e inglês), organiza e participa de colóquios nacionais, internacionais e transdisciplinares sobre Johann Wolfgang von Goethe, Fernando Pessoa, Alexander von Humboldt, dentre outros, tais como *Mito, sonho, razão e inconsciente nos Faustos de Goethe e Pessoa* (Junho de 2005); *Faust ein europäisches Drama der Moderne: die Beispiele Goethe und Pessoa* (Outubro de 2005); e *Prometeu e Fausto em Goethe e Pessoa – Cartografias dialogantes* (Novembro de 2006), este último na Casa-Museu Fernando Pessoa, em Lisboa. É investigadora sénior do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, além de tradutora literária de peças de Bertolt Brecht, Rainer Werner Fassbinder, Wassily Kandinsky, Heiner Müller, Arthur Schnitzler etc. Como dramaturgista, dramaturga, assistente de encenação e encenadora mantém estreita colaboração com grupos de teatro universitário e profissional. Seu e-mail é: anmendes@netcabo.pt

las, com vista a uma mínima inteligibilidade dos fatores que as compõem, não deixando de ser isto já um modo de “domá-las”. O que parece ser de efetiva relevância, portanto, é o *modo* como são formuladas as problemáticas, sobretudo as que não têm como conciliar os vetores de suas forças – e que são, por isso, as efetivamente trágicas.

Desde o séc. VI a.C., quando das representações das primeiras obras de que se tem notícia em Atenas, a tragédia atravessa momentos distintos, complexifica-se historicamente como estrutura formal ao longo dos séculos e no seu modo de integrar politicamente eventos sociais inseparáveis do pensar grego de então. Contudo, no cerne daquelas histórias de natureza mítica, reside uma estrutura-base de polarização entre forças opostas, de igual intensidade e legitimidade, agindo sobre um sujeito, oprimido pelos signos do não merecimento (ideia paradoxal de *castigo imerecido*) e da *consciência* de ser o alvo desta portanto injusta opressão, presa da lucidez de ser o objeto de um impasse produzido pela conjuntura do acaso. Tal estrutura é dilacerante porque primordialmente insolúvel, posta à mercê de leis que nos superam. E onerosa em quaisquer dos desdobramentos resultantes da supremacia de uma das forças sobre a outra.

Os personagens clássicos das tragédias que nos chegaram vivem, cada qual a seu modo, a consciência de terem sido atingidos pelo acaso trágico e na lucidez de verem-se numa situação de não possibilidade de escolha, cujo resultado será, de todo modo, terrível. Neste sentido é que se coloca a questão da real autonomia do Homem e do grau de liberdade que temos na definição de nosso destino.

Consequentemente, para além da particularidade de cada tragédia e do que se passa individualmente com cada personagem, refletir sobre o trágico é antes de tudo refletir sobre a condição humana, não perdendo de vista a profusão (não conclusiva mas nem por isso pouco profícua) de tentativas de conceituação que, a seu respeito, desde Aristóteles até nossos dias o homem vem buscando produzir.

Sabemos que a tragédia consiste basicamente em um processo de mudança, *metabole*. Aristóteles, em sua *Poética*, considerou que a passagem de um infortúnio para a fortuna pode também vir a ser trágica, embora admita que a situação trágica ideal transmute fortuna em infortúnio. A *ação*, para que se torne trágica, portanto, implica necessariamente o processo de *transformação* de uma conjuntura. Contudo, existiria a possibilidade de instaurar-se a tragicidade numa situação de “inação”? É de fato a ação o elemento primordial da tragédia?

Refletir sobre os termos que compõem também estas equações a partir da análise do “drama estático em um quadro” de Fernando Pessoa *O marinheiro* será o objetivo deste ensaio. Pomo-nos, entretanto, diante da possibilidade de uma não resposta (“Há resposta para alguma coisa?”) (PESSOA, 2010: 42) à questão que colocamos para, se assim for, experimentarmos a dimensão metalinguística de vivenciar, ao longo deste estudo, a dúvida - no mínimo perturbadora - sobre a pertinência da questão instaurada e sobre a chance de a mesma ser ou não respondida.

O MARINHEIRO

Apontado por Fernando Pessoa (1888-1935) como escrito na madrugada de 11 para 12 de outubro de 1913 (meses antes do “dia triunfal”, quando “nasce” seu heterônimo-“mestre” Alberto Caeiro), o *drama estático O marinheiro* nunca chegou a ser representado em vida do autor, mas representa em si um momento de diversas formas marcante em sua rica vida criativa. Para além de seu sentido embrionário, pleno de desdobramentos inclusive no que se refere ao fenômeno da heteronímia futura (um “drama em gente”), a peça tem a especificidade de ter sido a mais cuidada por Pessoa; a única de sua produção dramática a ser finalizada, tendo-o acompanhado por toda vida.

Não bastasse isso, *O marinheiro* é ainda das poucas obras que o autor empenhou-se em publicar, nomeadamente em *Europa*, revista planeada por ele mesmo e Mário de Sá-Carneiro e depois em *Águia*, onde Pessoa estreara um ano antes, 1912, com os ensaios acerca da “Nova poesia portuguesa”. Em sua carta de 25 de maio de 1914 ao editor Álvaro Pinto, solicitando a edição de *O marinheiro* na *Renascença*, encontramos:

Dentro em pouco mandar-lhe-ei, para a *Renascença*, caso queira editar, um escrito meu – uma peça num ato, dum gênero especial a que eu chamo *estático*. Claro está que o meu amigo com toda a franqueza me dirá, depois de ler a peça, se convém realmente editá-la. (PESSOA, 1999 a: 114).

Antevendo nas “propriedades” do texto algum possível nível de estranheza, e malogradas, afinal, as primeiras tentativas, o que teria servido de pretexto para Pessoa “romper com o Saudosismo” (GAGLIARDI, 2008: 439) e com suas relações com a revista em novembro de 1914, o autor publicaria *O marinheiro* em 1915, no primeiro número de *Orpheu*, que organizou com Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros nomes desta que foi a primeira geração modernista em Portugal, tanta foi a importância que conferiu à edição de seu drama.

Sua presença, portanto, na mítica revista-manifesto, com um texto teatral, “não apenas revela um desejo expresso de publicação do seu «drama estático»”, como confere à peça um papel fundamental de referência estética, já que, nas palavras de Teresa Rita Lopes (2009), é com *O marinheiro* que “Pessoa figura no projeto de uma antologia de poetas modernistas portugueses.”

Desta forma, não se espantará quem tiver em vista os posicionamentos manifestados, com a grande assertividade do poeta a propósito de sua atividade teatral, em cartas como a que escreveu a Adolfo Casais Monteiro, em 20 de janeiro de 1935, ano de sua própria morte:

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. (PESSOA, 1999 b: 350).

O lugar que *O marinheiro* ocupa na produção literária pessoana é, por esses e outros tantos motivos, de grande singularidade; alvo de constante atenção do poeta, mina onde estão reunidas as principais obsessões e angústias do maior escritor português moderno. Já no final de sua carta a Armando Cortes-Rodrigues de 04 de março de 1915, em que anuncia a publicação de *Orpheu I*, dá a ver o zelo com que buscou refinar o resultado de sua invenção dramática.

O meu drama estático *O marinheiro* está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma coisa grande, como eu entendo as coisas grandes; mas não é coisa de que eu me envergonhe, nem — creio — me venha a envergonhar. (PESSOA, 1999 a: 157).

Não só não lhe envergonhava como tudo revela que dela tirava até certo orgulho. Pessoa tinha planos de divulgar sua obra no exterior, haja vista a tradução parcial de *O marinheiro* para o francês e sua demonstrada intenção de o fazer, de igual modo, para o inglês.

Conheçamos, afinal, mais objetivamente o texto pessoano antes de buscar nele ecos e reminiscências da tradição trágica e de saber se esta herança manifesta-se de fato para, em caso positivo, analisarmos como isso se dá, tendo em vista a distinção substancial existente entre o significado de “drama” (etimologicamente, *ação*) e o que seria um “drama *estático*”, termo que conceitualmente encerra uma *aparente* contradição.

Das poucas didascálias existentes, extrai-se uma noção de tempo e espaço alijados de uma unidade referencial (MIRANDA, 2006). Espécie de drama dentro do drama, *O marinheiro* apresenta um quarto circular “que é sem dúvida num castelo antigo.” Aos cantos, quatro tochas iluminam três Veladoras; ao centro, “sobre uma eça, um caixão com uma donzela, de branco” À direita, “uma única janela, alta e estreita” revela apenas dois montes e um pequeno pedaço de mar. “É noite e há como que um resto vago de luar.” E apenas isso, de forma a não sabermos quem são essas mulheres, em que época ou local estão e ainda menos uma noção de suas histórias e relação com a morta.

As três dialogam, dando mais a impressão de monólogos que assumem uma unidade, sendo impossível não pensar nessas figuras como entidades de uma personalidade única, o que não surpreende a ninguém que conhecer minimamente a multifacetada personagem-de-si que foi Fernando Pessoa; mas igualmente lembra com clareza a estrutura, coletiva mas de vozes unas, do *coro grego*, em sua função analítica e comentadora da ação assistida. Em *O marinheiro*, no centro da cena está a morte. Assim também as três veladoras (número emblemático para Pessoa), que se defrontam com os símbolos do tudo e do nada. Inertes, porém sem ação? Relativamente à questão, defendendo seu ponto de vista de que, ainda assim, *O marinheiro* não deixa de constituir *drama*, é do próprio Pessoa o seguinte testemunho:

Chamo teatro estático àquele 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 uma 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, 1988: 124).

Ora, é rica e valiosa a pista que o autor fornece, embora componha de modo apenas parcial a argumentação que comprova ser *O marinheiro* teatro, e não outro gênero. Embora não seja este o objetivo principal deste trabalho, reside num desses argumentos um dos pontos centrais de nosso estudo.

Vale a pena não perdermos de vista a proposição do que, para Pessoa, seria “teatro”: algo não constituído pela noção de ação, seja física ou interior (e, neste sentido, ele parece subverter um conceito clássico e solidificado do que venha a ser a arte dramática, de par com a visão de Friedrich Nietzsche acerca da questão, já que o filósofo-poeta alemão considerava o *pathos* como elemento fundamental da tragédia, não a ação), mas antes uma “revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações.” Tomando a assertiva como pressuposto de compreensão de sua obra, é possível “haver revelação de almas sem ação”, da mesma maneira que “pode haver criação de situações de inércia.”

Contudo, não obstante essa visão, preciosa para a leitura de *O marinheiro*, basta depurarmos a referida inércia das Veladoras e o conteúdo de suas “palavras trocadas” (chamemos ou não a isso diálogo), para notar-se o tom de *angústia* ante o sentido/razão (ou, antes, sua falta) da existência humana dentro de um plano concreto, chamado “real” (angústia deflagrada pela confrontação das personagens com a morte); basta isto para dimensionarmos não apenas a intensidade da *resistência* delas ante a tortura que é habitar a ausência de sentido das coisas, como também o *esforço interno* empregado para encontrar alguma salvação possível, senão no “real”, talvez num plano onírico da existência. E quem negará serem esses exemplos inequívocos de uma ação interior, trágica, porque representante de uma luta de antemão perdida, mas não por isso indispensável?

É, pois, nesse sentido que, apesar de válida, a assertiva de Pessoa é, de resto, talvez desnecessária como argumento de que *O marinheiro* seja “teatro”. Entendamos o teatro como ação no sentido clássico ou do modo como o autor o viu, e sob ambas as abordagens o texto colocar-nos-á ante o drama interior de três anônimas (*pathos*) com as quais, justamente por o serem, muito mais facilmente identificamo-nos em seus movimentos de resistência de alma quase imperceptíveis, e ainda assim (ou mesmo por isso) tão intensos, dilacerados e insolúveis.

Toda a ação é, de fato, interior: nada acontece de real e nenhum conflito opõe umas às outras as personagens em cena, as Veladoras. [...] O sonho desenvolve-se em duas direções, por assim dizer: para trás, num ritual de regressão aos seres que, por sua vez, sonharam (...) e para a frente, procriando novos sonhos, novos seres, que continuarão essa cadeia. Cada ser é, ao mesmo tempo, sonhado e sonhador. (LOPES, 2009).

A história que dá título à peça é um dos sonhos tidos pela Segunda Veladora. Nele, um marinheiro perde-se numa ilha e, exilado de quem foi, também encontra salvação num mundo onírico. Sonha com uma nova pátria por ele inventada. Cria paisagens, pessoas e acontecimentos. “Até que se cansa de sonhar e tenta lembrar de sua pátria verdadeira... mas não consegue.” (MIRANDA, 2006).

Também as Veladoras, segundo Lopes (2009), são “como que exiladas dessa ‘pátria anterior’ a que regressam, pelo poder do sonho.” Este “exílio”, bem como a ação onírica que empregam para superá-lo, são já, em si, indícios de uma vivência de que necessitam escapar. Para não falarmos da cegueira que é, metaforicamente, a do esquecimento do próprio marinheiro. Ele cega-se para quem foi. Fruto do psiquismo da Veladora, a vulnerabilidade dele no plano de sua identidade revela uma dupla dimensão trágica, dele e da própria “autora” dessa personagem.

Nesse sentido, talvez se possa falar em uma espécie de desintegração da identidade das três Veladoras que, para além de não terem nome nem história, deparam-se com a ausência de resposta para o sentido da vida, estupefação desencadeada pela exposição à materialização da morte. E, se assim for, disso decorreria a crise, já que na ausência de uma lógica para a vida, desintegra-se igualmente a percepção de ter-se uma função, de *ser-se* efetivamente “alguém”, ante as desesperadoras tensões entre ser/não ser; tudo/nada; dentro/fora etc.

Apesar das diferenças de personalidade das três mulheres e olhares refratados em direções diferentes, serão elas igualmente atormentadas pelo signo da morte e pelas significações concretas e simbólicas que, a partir da morte, pode-se estabelecer.

Com a insônia dessa noite, que segundo Lopes (2009) é como que a “insônia do sono de viver”, quererá Pessoa possivelmente dar-nos a ver que a vigília representa uma espécie de suspensão da vida “real”. Contudo, conforme veremos a seguir, a associação da noite com a fuga deste real é ambígua, remetendo-nos a referências clássicas como à tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes no que se refere à visão da noite nos ritos dionisíacos, não como propiciadora de uma fuga do real, mas sim de um efetivo reencontro de nossa essência por meio da penumbra, da não visão delineada que a (enganadora) luz do dia propicia.

Indicado por Lopes como representante de um “teatro do êxtase”, o drama estático de Pessoa, hipersimbolista e saudosista, respira influências sobretudo do poeta belga Maurice Maeterlinck, que visa a não apenas criticar mas superar, objetivando à estruturação de um chamado “sensacionismo integral” e abrindo caminho para os heterônimos mais conhecidos, nomeadamente Alberto Caeiro como mestre de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e do próprio Pessoa.

O sonho é, de resto, regressão e projeto. Encantatório, divinatório, “inteiramente à mercê de um déspota ausente [...]. A análise deste drama revela-nos que ele se apresenta como um microcosmos do universo de Pessoa” (LOPES, 2009), em si trágico nos

movimentos dilacerantes em que suas dúvidas irreversíveis sobre ser todos e ao mesmo tempo ninguém o colocaram, como homem e artista.

ASPECTOS TRÁGICOS NO DRAMA PESSOANO

Ao procurar traçar uma correlação dos elementos de *O marinheiro* com a tragédia grega e com a herança clássica, sem contudo querermos afirmar que o drama estático pessoano é em si uma tragédia, encontramos no texto – o qual, de resto, o que faz é subverter com os olhos no futuro a fonte em que bebe nesse recuo estratégico ao passado - a clara estrutura de um *coro* de três vozes a fim de deflagrar até seu limite a tensão que dilacera a alma dessas Veladoras ante: 1) ansiar pelo fim dos sonhos (tendo no dia a esperança de um reinício aliviado); 2) não tolerar a vida sem a salvação advinda de uma dimensão onírica (por ser a luz, reveladora da insuportável ausência de sentido para o “existirmos”).

Como nas tragédias gregas - ainda que formalmente estruturada de modo totalmente distinto -, a peça instaura um “clima de terror e dúvida” que situa “o drama no plano da tragédia.” É, enfim, plena de vibrações angustiantes e uma atmosfera opressora de *pathos* tensionando a existência das personagens. E muito embora seja corrente entre os críticos que a verdadeira ambição de Pessoa fosse um poema dramático em verso, nomeadamente com seu frustrado *Fausto*, foi na prosa de *O marinheiro* que ele logrou “uma maior intensidade de estruturação poética e dramática.” (MIRANDA, 2006).

Pessoa não deixou de sugerir o caráter trágico de *O marinheiro*, num de seus comentários escritos em inglês, que aqui traduzimos: “Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de terror e de dúvida, até que estes absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim desta peça contém o mais sutil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer uma às outras nem mais nenhuma razão para falar.” (SEABRA, 1974: 31)

Neste sentido, *O marinheiro* apresenta a irreversibilidade do tempo, ao passo que também na vida não se encontra uma justificativa intrínseca que balize o sentido das coisas. Sob tal aspeto, as Veladoras, *metáfora humana*, vivem o impasse da impossibilidade de uma plenitude.

A pulsão do desejo de conhecer a morte é contraposta à pulsão de vida, o que é, num caso ou noutro, de todo ineficaz, por não termos escolha. “PRIMEIRA VELADORA – Falar do passado deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...” (PESSOA, 2010: 26).

Neste sentido, a metáfora da espera, concretizada no estatismo físico das Veladoras, realiza-se à perfeição, num quase tédio angustiado do desconhecido, o que traz para esta espera um inusitado sentido de não se viver por completo (também diante da pergunta sobre o sentido da vida, não se sairá nunca do lugar; estar-se-á, pois, como o marinheiro, numa eterna deriva de si).

Esta ideia remete-nos à peça *Esperando Godot*, escrita décadas depois por Samuel Beckett, e recuperadora em alguns aspectos do sentido trágico de espera desalentada que conferiria sentido aos personagens que, ao menos, sabem pelo que aguardam, embora este *alguém* nunca lhes chegue. Nessa peça parece estar-se a falar da busca de um Deus, endossada em Beckett por um trocadilho – não de todo consensual entre os críticos - entre o nome Godot e *God*, e também por uma “tragédia da linguagem” (SERRA, 2006), desmontagem do idioma, espécie de nova leitura da tragédia no mundo moderno, pronunciada em *O marinheiro* por meio de certa desconstrução semântica.

Revelam-se, pois, numa e noutra peças, a insuficiência do idioma e do Verbo como Princípio divino, se quisermos aludir à referência bíblica. Parece-nos que enquanto Beckett levou a cabo o esforço de uma des-substanciação da linguagem, Pessoa, décadas antes, colocou-nos diante de uma “tragédia da errância”, da impossibilidade de desenlace efetivo de uma crise interior.

Em *O marinheiro* não há ação física, senão profundo movimento interno, necessário para que se busque superar uma “violência” de ordem psicológica. A resistência em si é já ela ação. Também torturadas, estas irmãs velam o passar das horas a desembocar no centro do salão, oprimidas pela incerteza do que virá. Por um lado, o terror da inexistência; por outro, a angústia constante de existir sem sentido.

A lógica dionisíaca presente nos rituais em honra do deus na Grécia Antiga é circular, como o dia e a noite, ciclicidade presente de modo marcante em *O marinheiro*. A noite o que faz é fundir, confundir, retirar a (de)limitação, os contornos, os perfis de seres e dos objetos. Há, neste sentido, uma fluidez na noite, uma diluição provisória da personalidade individual, substituída pela ideia de comunhão. Trata-se de uma dinâmica ligada a aspectos de cariz agrário, dando a ideia de um ciclo contínuo, fora da ideia de finitude individual, pois é o ciclo integrador de uma noção “trietérica” de morte-recomeço-morte (de Dioniso, aquele que renasce; representação do que se extingue e depois retoma-se pelas mãos da natureza). Em *O marinheiro*, a presença dionisíaca é marcada também pela imagem mítica do fogo (nas tochas), símbolo perpétuo dos templos gregos, como representação do sagrado e do cósmico do plano terreno (CENTENARO, 2001: 45-46). Para não mencionarmos os montes e o mar, entrevistados pela estreita janela, montes possivelmente relacionáveis à imagem do Monte Olimpo.

No espaço de tempo em que as Veladoras começam a pressentir o amanhecer, temos a tragédia humana a buscar luz racional, contudo, enganadora, porque capaz de alentar dúvidas. Nesse sentido, mais luminosa que a luz solar seria a da lua, que permitir-nos-ia uma percepção cíclica de imortalidade, pelo embaçamento, já que o sol realça o contorno individual do que, em si, morre dentro da lógica de sucessão de vidas personalizadas que a morte vai ceifando.

A imagem mítica do Monte Olimpo ergue-se, em alusão a um paraíso guardado, onde os deuses eram felizes e viviam protegidos. Nesse sentido, a imagem das colinas vistas pelas Veladoras deve ser entendida como limiar para a plenitude escondida, onde estas

mulheres seriam aguardadas com a superação das suas condições trágicas (porém, “Dos montes é que eu tenho medo”, diz uma delas; isto é, do limiar que dá – ou não? – acesso à memória que ela tem da felicidade).

A dúvida dá margem à esperança (e vice-versa), num movimento pendular de oscilação que caracteriza a tragédia da insatisfação. “Isso coincide com uma fórmula de Camus (...): ‘*Os homens morrem, e não são felizes*’.” (COMTE-SPONVILLE, 2001: 16). Do contrário, haveria certezas e tempo infinito para alcançarmos a felicidade. Mas é a dúvida que faz com que a questão existencial novamente se imponha sob um cariz trágico, já que é terrivelmente dilacerante vivermos sob o imperativo de perguntas sem respostas, num tempo que se extingue.

Outra correlação, ainda, poderia ser traçada entre o texto pessoano e a imagem de *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, que *iluminará* o caminho de nossa análise, desde que a vejamos como elemento mitologicamente vinculado à compreensão da condição humana. Sendo Prometeu responsável por roubar dos deuses o “fogo, pai de todas as artes” e entregá-lo aos mortais, Zeus pune-o, “acorrentando esse celerado sobre escarpados rochedos.” (ÉSQUILO, 1982: 11). Segundo a fala de Hefesto dirigida ao próprio Prometeu, ao início da tragédia, “tu foste além de todos os direitos que poderias possuir presenteando os homens com prerrogativas dos deuses” (Idem: 12), isto é, atuando como elemento propiciador de consciência, reflexão crítica, por meio da luz. Por sua vez, Prometeu formula sua angústia dizendo “Ai! verdade que para mim é doloroso falar, mas é igualmente doloroso calar. Por todos os lados não vejo senão aflições” (Idem: 18). Essa questão do direito a perscrutar a alma vem posto no texto de Pessoa, na medida em que as Veladoras perguntam-se frequentemente se devem ou não falar disso ou daquilo.

Lembremos finalmente um revelador trecho da tragédia esquiliana, rico em correlações no que se refere à ambivalência que a *dúvida* possui. Geradora das aflições que a ausência de sentido produz no Homem, a dúvida é de igual modo o aval para ainda ter-se alguma esperança de salvação/felicidade. É assim que Prometeu entende ter acabado

[...] com os terrores provocados nos homens em vista da morte.
 Coro – Que remédio encontre para esse mal?
 Prometeu – **Concedi-lhes imensa esperança no futuro.**
 Coro – É um dom precioso esse que concedeste aos mortais.
 Prometeu – Fiz ainda mais. Dei-lhes o fogo.
 Coro – E agora o fogo flamejante está nas mãos dos seres efêmeros?
 Prometeu – Sim, e dele aprenderão muitas artes.

(ÉSQUILO, 1982: 20. **Grifos meus**).

Prometeu rouba o fogo divino para trazer o que poderíamos interpretar como a luz da esperança, ainda que a metáfora do fogo possua aqui uma riqueza quase insondável de acepções e simbologias, em sua vasta possibilidade de significações míticas, incluindo a de sua aplicabilidade concreta como elemento da vida cotidiana (na segurança, no alimento etc.). Porém, a iluminação tem seu preço. A ideia de que o conhecimento crítico de nossas mortais limitações não deve ser entrevisto (ou seja, a esperança da

dúvida não nos deve ser concedida) faz-se ver claramente em *O marinheiro*, contextualizado num tom-de quase oração, de busca de um contacto com o divino, de religação (*religare*) com o sentido íntimo de nossa essência.

No âmbito da escuridão, busca-se o dia. No âmbito da claridade, busca-se a noite. Nunca o Homem estará totalmente a salvo de questionar-se. Nunca o Homem estará totalmente satisfeito.

No texto percebe-se um saudosismo de algo que não se viveu, mas que se projetou para o além -“Olimpo” pessoano, visto da janela do salão; o Olimpo “de um passado que não tivéssemos tido.” (PESSOA, 2010: 26), como diz a Segunda Veladora. E o marinheiro de seu sonho não é senão a história de quem ficcionaliza o próprio passado. Toda memória, segundo Seixas (2004: 51) é substância resultante de construção, isto é: a memória “constrói o «real», muito mais do que o resgata.” Daí que o marinheiro do título tenha o potencial de representar cada um de nós, humanos, imersos neste conflito da não existência.

A realidade é, assim, vista como um engano, um desencontro com a nossa *psique*. O sonho parece real enquanto o vivemos, mas quando nos apercebemos de que a vida não é sonho, aquilo que não é sonho abate-se sobre nós.

ÊXODO

Pareceu-nos bem, enfim, antes de beber no já produzido, formar primeiramente um ponto de vista próprio sobre a obra em si para, somente então, ao longo das pesquisas e leituras, confirmarmos a pertinência de determinadas interpretações, assim como eventuais inferências que se demonstrassem frágeis ante a argumentação dos estudiosos.

Não bastassem as demais razões para considerarmos o texto pessoano de suma importância, a escolha do autor para sua publicação em *Orpheu* seria já razão bastante para conferirmos a *O marinheiro* uma atenção especial. Na busca de elementos reconhecíveis como pertencentes a uma tradição trágica, sem com isso querermos demonstrar ser a peça do autor português uma tragédia, apresentou-se a obra e a aceção muito particular do que fosse o conceito de drama em Pessoa. Expôs-se também a importância que o autor conferiu ao texto, tendo sido dos poucos que ele se esforçou para publicar.

E propôs-se, então, uma primeira relação das personagens com a função cênica correlata à do coro no contexto da Grécia Antiga, sobretudo em seu chamado período áureo. Nesta análise, as Veladoras de *O marinheiro* seriam como que uma *consciência da morte*. Fisicamente, as três ocupam a margem do palco e, como o coro, apenas comentam o “assunto” central, sem fazer avançar a ação, mas plenas do *pathos* referido por Nietzsche em seu *O nascimento da tragédia*.

No núcleo da “discussão”, a morte gera uma reflexão sobre o que a plateia não pode ver. Também o coro, possuidor da função não só de comentar mas de informar aquilo que encontra-se “obs-cena”, fora de cena, como os assassinatos, por exemplo (novamente, a morte). É claro que, enquanto indivíduos, as Veladoras não possuem a quase “clarividência” que caracteriza o coro grego; contudo, em suas funções simbólicas de questionadoras, dão a ver metaforicamente a formulação de questões trágicas que nos são imperativas e eternas. Têm, portanto, não um sentido psicologizado, mas o potencial de engravidarem-se(-nos) de uma pergunta mítica, ancestral, sobre nossa relação cósmica com os deuses e nosso grau de autonomia ante o sentido da existência.

Na Grécia Antiga, não há o sentido de vontade, mas sim o da vida guiada pelo destino, pela *anánke*, tal qual a mitologia a compreendeu, isto é, como a fatalidade (deusa primordial da inevitabilidade). O desejo de opor-se a essa fatalidade e a realidade decorrente de seus atos mediria a possibilidade de o Homem escapar ao seu destino.

Quando as Veladoras perguntam de que adianta fazer/dizer algo, dão a ver a impotência do ser humano perante à fatalidade, superior à sua vontade; em última análise, perante a morte. Temos nós alguma autonomia de pensamento e ação? Que autonomia é essa se nada adianta fazermos diante da morte?

Aspectos trágicos foram sendo encontrados e correlacionados, portanto, com *O marinheiro*; ecos, mais ou menos distantes de tragédias específicas, a partir das quais pudemos refletir sobre conceitos como o do próprio gênero dramático. Outro exemplo, ainda que não aludido diretamente ao longo do trabalho, mas presente de modo subjacente, é o da mais antiga tragédia de que se tem registo, *Os Persas*, de Ésquilo, em que, no lugar de uma dita progressão dramática, encontrava-se já uma situação de espera, reduzida ao mínimo cenicamente, em que predomina a ação interior (como, modernamente, em *Esperando Godot*, de Beckett).

A peça de Fernando Pessoa apresenta poeticamente os termos da equação trágica, dilacerante da não existência de respostas e da ausência de desenlace do antagonismo em que se constitui o homem: de um lado, o desejo de ter nas mãos as rédeas de seu destino, de outro a constatação de viver subjogado a forças superiores que lhe vetam todo tipo de autonomia. Esta parece, de resto, ser a polifonia trágica encontrada em *O marinheiro*: ambiguidade do sentido da vida, o que limita ao mínimo a ação exterior das Veladoras, pois nada adiantaria dizer ou fazer qualquer coisa diante da magnitude desta “fatalidade-mater”, deste fado-maior, fundador de todos os demais acasos trágicos do destino humano: o acaso que é, em suma, existir.

AGRADECIMENTOS

Ana Lucia Torre (pela profícua interlocução e auxílio na edição do texto); Anabela Mendes; Christopher Damien Aretta; Cida Moreira; Equipe Biblioteca Nacional de Portugal; Equipe Casa-Museu Fernando Pessoa; Equipe Museu Nacional do Teatro e da

Dança de Lisboa; Eliana Bueno-Ribeiro (pela atenta revisão e valiosas sugestões); Giselle Sogayar Bechara; Humberto Vieira; Imara Reis; Jaime Jorge Bechara; José Pedro Serra; Oswaldo Giacóia Jr.; Vera San Payo de Lemos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Aristóteles. Coleção Os Pensadores*. (Coordenação editorial: Janice Florido). 1. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

AURETTA, Christopher Damien. *Álvaro de Campos: autobiografia de uma Odisseia Moderna*. 1. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. (Trad. Flávio Rangel). São Paulo: Abril Cultural, 1976.

CASTRO, Carla Ferreira. *A arte do sonho: vozes de Maeterlinck em Pessoa*. 1. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

CENTENARO, Gisele. *O marinheiro: chave do teatro mental de Fernando Pessoa*. Dissertação apresentada à disciplina de Literatura Portuguesa, sob a orientação da Professora Doutora Raquel de Sousa Ribeiro, para a obtenção do grau de mestre pela FFLCH, da Universidade de São Paulo, Brasil, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*. (Trad. Eduardo Brandão). 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. (Trad., prefácio e notas: Fernando Melro). 3.ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 2003.

ÉSQUILO. *Os Persas*. (Trad., prefácio e notas: Urbano Tavares Rodrigues). 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado* (Trad. Alberto Guzik); SÓFOCLES. *Édipo Rei* (Trad. Geir Campos); EURÍPIDES. *Medéia* (Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves). São Paulo: Abril Cultural (Editor: Victor Civita), 1982.

FISCHER, Claudia J. *Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'O marinheiro de Fernando Pessoa*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas. In: *Pessoa Plural*: 1 (P./Spr. 2012).

LOPES, Teresa Rita. *Deuses e Homens – Homens e Deuses e o teatro inédito de Pessoa*. Ensaio em PDF, s/d.

LOPES, Teresa Rita. *O encontro de Fernando Pessoa com o simbolismo francês*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983: 571-584.

LOPES, Teresa Rita. *O fascínio e o terror da natureza em Fernando Pessoa*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n° 15, Lisboa, Edições Colibri, 2003: 153-163.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa e o “Teatro de Êxtase”*. Ensaio publicado originalmente no programa da peça de teatro *O Marinheiro*, encenada pelo Teatro Plástico, no Porto (Portugal), 2009.

MANOJLOVIĆ, Tatjana. *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*. Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos defendida no Centro de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob orientação de Maria João Brilhante, 2008.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. 1. ed. Editorial Caminho, 2008.

MIRANDA, Suely Aparecida Zeoula de. *O Marinheiro na poesia de Fernando Pessoa: Porto ou travessia?* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP (Orientação de Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira/Araraquara, São Paulo, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ditirambos de Díónisos*. (Trad. Manuela Souza Marques). 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Páginas de autobiografia*. (Trad. José Marinho e Delfim Santos F°). (Coleção Pequena Biblioteca). 1. ed. Lisboa: Guimarães Editora, 2001.

OLIVEIRA, Debora. *Elementos do drama em O marinheiro*. (Projeto de Iniciação Científica - GEPHILIS/UniABC, Brasil (Orientador: Prof. Ms. Flavio Felicio Botton). In: *Todas as Musas*. Ano 01. N° 01. Jul-Dez. 2009.

ORPHEU I, Revista trimestral de literatura. *Edição fac-símile do n° 1 da revista, Ano 1, 1915: trimestre de Janeiro-Fevereiro-Março*. (ISSN: 2183-5152/ Depósito legal n°: 391055/15). Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2015. (Edição comemorativa do centenário de Orpheu para o jornal O Público).

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. (Prefácio, posfácio e notas do destinatário). 2. Ed. Lisboa: INMC/Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. (Edição: Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999 a.

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1923-1935*. (Edição: Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999 b.

PESSOA, Fernando. *Ficção e teatro: o banqueiro anarquista, novelas policiárias, o marinheiro e outros*. (Introdução, organização e notas: António Quadros) Mem Martins: Europa América, D.L, 1986 a

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. (Org. Teresa Sobral Cunha). 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra poética e em prosa*. (Org. António Quadros). Volume II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986 b.

PESSOA, Fernando. *Obra poética VII: Poesias inéditas & Poemas dramáticos*. Porto Alegre, RS, Brasil: L&PM, 2014.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. (Introd. Teresa Rita Lopes, por ocasião da encenação de Alain Ollivier estreada em 17 de abril de 2008 no Teatro Municipal de Almada) 1. ed. Livros de Areia, 2008.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. (Introd., estabelecimento do texto e notas: Claudia F. Souza). 1. ed. Lisboa: Ática: Babel, 2010.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro: drama estático em um quadro*. (Introd. Petrus) 1. ed. Porto: Arte e Cultura, s/d (entre 1961 e 1966, por dedução lógica a partir de dados do livro).

PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. (Edição: Jerónimo Pizarro/ Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. X). 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

SEABRA, José Augusto. *O drama estático*. In: *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. (Coleção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas). 1. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006.

TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA. *O marinheiro de Fernando Pessoa; Encenação de Alain Ollivier: Caderno de textos a propósito da estreia*. (Coleção Textos d'Almada. Vários autores) Nº 34, Abril de 2008.

VÁRIOS. *Nós, os de Orpheu*. (Edição bilíngue com catálogo da exposição homônima e Cds. Comissão Científica e Desenvolvimento de Conteúdos para o Catálogo: Antonio Cardiello, Jeronimo Pizarro e Sílvia Laureano Costa). 1. ed. Lisboa: Boca-Casa Fernando Pessoa, 2015.

ZENITH, Richard; LOPES, Fátima; RÊGO, Manuela (org.). *Os caminhos de Orpheu*. (Catálogos). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: Babel, 2015.