

A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando

Pessoa

Caio GAGLIARDI¹

Universidade de São Paulo - USP

*O maior poeta da
época moderna
será o que tiver
maior capacidade de
sonho.*

Fernando Pessoa

1. O ESPAÇO PRIMORDIAL DO DRAMA

O marinheiro poderá ser porventura reduzido a uma charada. Logo na didascália de abertura, destinada, claro se vê, mais do que a instruir sobre sua montagem, a situar o diálogo num plano específico do imaginário, seu autor reúne em um único quadro elementos cujo valor simbólico, ao menos em parte, independe do modo como são empregados: o número três, o círculo, o triângulo e o quadrado, a mulher, a morte, o castelo, a torre, a tocha, o mar, a noite, o luar... e, no decorrer da peça, ainda aparecerão o naufrágio, a ilha, a montanha, o horizonte, a voz, o sonho...

É verdade que grande parte da obra de Pessoa se presta à confirmação de diferentes esquemas de “desocultação” das artes. O próprio poeta era versado nas ciências ocultistas e iniciado em psicologia. Identificou, na famosa carta sobre a gênese dos heterônimos, sua “histero-neurastenia”, para depois censurar uma crítica do mesmo teor, de João Gaspar Simões, a seu respeito. Não é de estranhar, portanto, que *O marinheiro* seja um texto que, como

¹ Professor Dr. da Área de Literatura Portuguesa do DLCV (USP). Mestre e Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Pós-Doutor em Teoria Literária pelo DTLIC – USP. E-mail: caiogagliardi@gmail.com.

componente importante desse conjunto enigmático, pode ser esotericamente ou freudianamente *solucionado*.

Esta análise não procura, contudo, “matar uma charada”. O *marinheiro* é um dos dramas mais misteriosos jamais escritos em língua portuguesa. Inclui-se na categoria especial dos textos a que somos continuamente compelidos a retornar, com o desejo vão de desvelá-los, mesmo sabendo que sua graça e, quem sabe, seu valor, está em justamente não o fazer. Ou, melhor dizendo, talvez fingindo não saber que o que pode ser *explicado* é somente uma fração do texto. Por esse motivo, se é verdade que toda a interpretação é uma tentativa de desocultação, qualquer comentário que se pretenda à altura da natureza particular dessa peça deve, ao invés de assoprar para longe sua atmosfera nevoenta, meramente encarada como disfarce para um enigma, preservá-la para que ela possa ser realmente *lida*.

“Com a luz”, afirma a primeira veladora da peça, “os sonhos adormecem...”.

Desde a abertura do drama nos deparamos com um quadro único e inalterável, sem referência histórica. O leitor entra em contato com três veladoras, que não são nomeadas ou descritas e mal se distinguem entre si. Num cenário fixo – o quarto de um castelo antigo vazado por uma janela estreita e voltada para o mar –, as personagens, sempre imóveis, conversam até o amanhecer.

Teatro muito pouco “teatral” este em que não há uma localização historicamente definida, as personagens atuam de modo semelhante, falando sempre no mesmo tom (a ponto de a fala de uma ecoar a da anterior), e em que não há conflito, tampouco fundo ideológico. Valendo-se de uma concepção dramática já em uso na segunda metade do século XIX, Pessoa definiu *O marinheiro* como um *drama estático*. Suas características se identificam com o teatro simbolista dos anos 1890, no qual, amiúde, os diálogos não são senão intervalos que preparam o leitor para as pausas e os longos silêncios,

e em que a encenação tem forte apelo simbólico. O grande nome do teatro desse período, o belga Maurice Maeterlinck, com o seu drama *Os cegos* (1890), forneceu a *O marinheiro*, segundo Robert Bréchon (2000, pp. 176-7), seu “modelo formal da ação dramática”. Outra característica que o drama simbolista emprestou a *O marinheiro* é a sublevação das personagens com relação às suas falas. Em outras palavras, no drama simbolista as personagens parecem sempre menos importantes do que as palavras que enunciam. Elas por vezes chegam mesmo a se espantar com o que dizem. Esse traço é marcante em autores como Mallarmé e Hofmannsthal, que, nas palavras de Anna Balakian (1985, p. 109), cultivou o “poder mágico da palavra”. O que talvez seja axial nessa concepção de teatro é sua aproximação com a poesia, gênero em que as palavras apresentam especial densidade. Algumas peças de Yeats, por exemplo, são derivações de seus poemas, o que é um dado representativo da ausência de fronteiras bem demarcadas entre os gêneros. Afinal, tratava-se já de um teatro lírico de ruptura com as convenções do drama, cujo tom sepulcral delegava à morte seu papel simbólico central.

Num manuscrito, provavelmente de 1914, Pessoa formula essa sua concepção de teatro:

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, 1973, p. 112)

O quarto tem o formato circular, a exemplo do palco grego, cujo centro, destinado ao plano terrestre da representação, é também

esférico. No centro do quarto, por sua vez, no alto de uma mesa, há um caixão onde jaz uma donzela de branco. Não sabemos quem ela foi, que relação teve com suas veladoras, tampouco quando e em que lugar se situa esse castelo. A indicação isolada de que ele é *antigo* se apresenta como indício de uma ancestralidade mítica, isto é, de que a cena se passe fora do tempo histórico. Estamos diante de um drama imemorial, portanto, cujo prenúncio já se revela em sua primeira fala, “Ainda não deu hora nenhuma”, e perpassa todo o texto, “Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” A vigília das três donzelas – não por acaso identificadas como “veladoras” – assume já um caráter alegórico no drama, por atuar como metáfora da existência. Daí a ancestralidade que é própria, afinal, do *leitmotiv*, do seu motivo condutor: a morte ocupa o centro do quarto e do drama, e as veladoras, à sua volta, como Sherazade para escapar a ela, conversam, contam histórias, suspendendo a *physis*, a realidade ou seu fim natural. Exemplar é, por isso, a fala da segunda veladora: “Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal...” Navegar é preciso, viver não é preciso, afirmará Pessoa mais tarde. Eis um dos frutos semeados por *O marinheiro* em sua poética.

Curiosamente, esse caráter *mítico* da peça não impede, ao contrário do que se poderá supor, que ela respeite a lição aristotélica da unidade de espaço e de tempo: o drama pessoano apresenta tanto duração definida – transcorre no período de uma madrugada – quanto, como se disse, espaço demarcado – a torre de um castelo. Além disso, chama a atenção o fato de a tragédia antiga nunca apresentar mais do que três personagens contracenando, exatamente o número de donzelas em *O marinheiro*. Os tragediógrafos antigos observavam a regra de não falar uma quarta personagem numa mesma cena, conforme vem registrado no preceito de Horácio, na epístola aos Pisões, “nec quarta loqui persona laboret”, literalmente “e uma quarta personagem não se empenhe em falar” (HORÁCIO,

s.d., V. 193). No *Agamêmnon*, de Sêneca, por exemplo, no último ato Cassandra, embora o tempo todo presente em cena, junto com Clitemnestra, Egisto e Electra, só fala depois que esta última se retira, levada para o exílio (Cf. SÊNECA, 2009). Em *O marinheiro*, a quarta personagem está morta.

Ao que parece, existe nesse drama um jogo de definições e indefinições que não pode ser desprezado.

Embora tenha sido produzido em prosa, *O marinheiro* é permeado de um lirismo sugestivo, cinzelado por pausas e reticências. Associado a ele, a sensação de irrealidade acompanha sua leitura, como se uma leve bruma encobrisse a cena única, toldando-a com uma atmosfera de sonho, própria da sondagem psicológica presente nos diálogos. Essa atmosfera carrega também algo de sinistro. Isso porque a condução do drama é análoga à de um suspense metafísico: em mais de um momento das falas das personagens, algo parece estar para ser revelado, e a previsão dessa descoberta causa-lhes espanto e temor.

Vem a propósito desse comentário um importante trecho escrito em inglês por Pessoa, traduzido pelo crítico José Augusto Seabra, no qual o escritor sublinha o caráter trágico da peça e revela seu juízo especialmente positivo sobre o desenlace:

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 da 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. (*apud* SEABRA, 1974, p. 31)²

A ausência de demarcação do tempo histórico da cena está associada à sensação de irrealidade que ela produz em seu leitor e nas próprias personagens. Estas, por seu turno, não compõem um

² O trecho vem reproduzido no original pela edição da *Obra poética* da Nova Aguilar.

conflito; ao invés de agirem, apenas conversam, e seus diálogos são prolíficos em conjecturas existenciais. As falas das veladoras, a certa altura da peça, deixam de demarcar espaços de enunciação distintos ou de identificar as personagens, para confundi-las umas com as outras. Ganha força a sensação no leitor de que essas vozes não se prendem a um corpo definido. À medida que a leitura avança, as veladoras se evanescem, desmaterializam-se enquanto personagens, e as falas, já incorpóreas, e sem referência no espaço e no tempo, deixam transparecer o tom monocórdio do texto. O diálogo se enfraquece a ponto de se modular em uníssono, e as três vozes convergem, finalmente, num monólogo. A partir de então, a leitura já não é a de um drama que se passa na torre de um castelo, mas dentro da mente humana. Das veladoras, embora ainda identificadas como enunciadoras, resta apenas o espectro, e a peça, como que nos convidando à releitura, permite entrever sua imagem latente: de uma única personagem em conversa consigo mesma. Eis o espaço primordial desse drama.

2. UMA *PLAQUETTE* OU O MAIS ALTO GRAU DO SONHO

Em 1915, Fernando Pessoa já havia escrito alguns dos seus principais poemas, incluindo parte importante da poesia heteronímica. Dentre um conjunto notável de textos, Pessoa escolhe *O marinheiro* para figurar como seu primeiro texto publicado na *Orpheu*, a revista que inaugura o modernismo em Portugal, e certamente a mais genuinamente pessoana delas. A *Orpheu* veicula também, mais adiante, dois textos antológicos de Álvaro de Campos, a “Ode Triunfal” e “Opiário”, embora estes poemas não façam parte de um plano original de publicação, tendo sido incluídos na revista sob a justificativa de preencher espaço. O fato de o autor de *O marinheiro* tê-lo escolhido, depois de submetê-lo a profunda reelaboração, para compor o primeiro número da revista *Orpheu*, dá mostras, afinal, do

especial apreço que nutria por seu “drama estático”. A julgar pelo frontispício da revista, que traz o desenho de José Pacheco, de uma jovem nua sobre um fundo azul e entre duas grandes velas (uma veladora?), não é difícil imaginar o valor que a peça de Pessoa teve para os da *Orpheu* e, por extensão, para o modernismo português de modo geral.

Sua leitura, não por acaso, permite a fácil identificação de alguns dos temas mais caros à poesia de Pessoa: as dúvidas existenciais; a intuição de que a vida é sonho; o desdobramento da voz; a clivagem do eu num espaço aberto entre aquele que sente e que pensa, ou entre aquele que pensa e que diz; o fado da autoconsciência; o adiamento pelo sono.

Embora seja um drama, e como tal já tenha ocupado palcos em diferentes países, todas as encenações de *O marinheiro* ocorreram após a morte de seu autor. Na verdade, seu texto não foi escrito para ser encenado, tanto é verdade que Pessoa procurou publicá-lo em revista, sem cogitar a montagem, considerando-o como um “poema dramático”.

Pessoa diz tê-lo escrito na noite de 11 para 12 de setembro de 1913. Mas o texto foi publicado pela primeira vez dois anos depois dessa data, na *Orpheu*, n. 1 (Lisboa, 1915). A esse respeito, o autor observa ainda, numa carta enviada ao poeta e companheiro de geração, Armando Côrtes-Rodrigues, que, entre a data da escrita e a da publicação de seu drama, submeteu-o a uma profunda revisão, deixando-o bastante diferente do que era em sua versão original. Em suas palavras:

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 cousas grandes; mas não é cousa de que me

envergonhe, nem – creio – me venha a envergonhar.
(PESSOA, 1999, p. 159)³

Aquilo que motivou tal revisão, e que é, portanto, determinante na composição do texto de que dispomos, foi o fato de Álvaro Pinto, diretor da revista *A águia*, ter se recusado a publicar *O marinheiro*, em 1914, numa *plaquette*, ou seja, num pequeno folheto encadernado. Após esta rejeição, e a decorrente revisão do texto, a peça sairia não mais numa publicação de teor saudosista, mas no número de estreia da mais importante revista modernista de seu país, o que faz pensar no quão decisiva deve ter sido essa recusa na depuração da peça.

A bem dizer, a recusa de Álvaro Pinto por publicar a peça numa *plaquette* do grupo da *Renascença Portuguesa*, do qual *A águia* era o órgão principal, foi o último episódio relevante de um afastamento progressivo do poeta com relação ao grupo saudosista. A ruptura tardaria até o fim daquele ano para acontecer, mas se observarmos com atenção, já o seu texto anterior publicado na revista, “Na floresta do alheamento”, sai com atraso de um número, o que se documenta em carta de Pessoa a seu editor nos seguintes termos: “O ‘Na Floresta do Alheamento’ será ultra-excessivo, em matéria de requinte, para que achem prudente que *A Águia* o insira? Diga-mo francamente.” (*Ibid.*: p. 100)⁴

Esse texto, que é um dos primeiros fragmentos do *Livro do Desassossego*, naquele momento assinado com o próprio nome do poeta (não existia, ainda, Bernardo Soares), apresenta uma atmosfera decadente, tematiza o tédio e a inquietude existencial, e representa muito pouco o projeto *renascente*. Pessoa procurava desfiar, a partir de uma sensação sua, a realidade interior, convertendo-a, através de imagens complexas, numa paisagem exterior. Embora ainda com ares decadentes, nesse momento se delineia pela obra de Pessoa uma

³ Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, 04 de março de 1915.

⁴ Carta a Álvaro Pinto, Lisboa, 29 de julho de 1913.

concepção que permanecerá muito sólida e que o acompanhará até os últimos poemas: “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontra-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho.” (*Idem*, 1973: p. 153)⁵

Esse novo modo de encarar a arte, que se afirma reiteradamente tanto na prosa teórica de Pessoa quanto na do *Livro do Desassossego* [“Sonhar é encontrarmo-nos. Vais ser o Colombo da tua alma.” (SOARES, 2006, p. 440)], despertava no próprio poeta a consciência do quão distante ele já se encontrava das diretrizes saudosistas. Por esse motivo, quando Pessoa antecipa a Álvaro Pinto o envio próximo de *O marinheiro*, já tem, se observarmos com atenção, plena consciência de que a peça não poderia sair em *A águia*:

Dentro em pouco, mandar-lhe-ei, para a *Renascença*, caso queira editar, um escrito meu – uma peça em um 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. Exijo, e não me ofenderei com uma recusa – uma franqueza absoluta. A peça formará uma mera *plaque*. Não lha remeto para *A Águia* porque para esse fim é, além de extensa, vagamente imprópria. (PESSOA, 1999, p. 116)⁶

Ao julgar que sua peça é imprópria para o órgão saudosista, Pessoa se mostra ciente de que seu novo escrito anuncia caminhos inauditos não apenas para o conjunto de sua obra, como para a literatura de seu país. O que parece estar no germen dessa descoberta é a concepção de que a tão obstinadamente perseguida “nova literatura” encerra a investigação da própria alma do criador. É ainda em “Na floresta do alheamento” que esse novo caminho vem anunciado, pouco depois concretizado em *O marinheiro*:

⁵ O manuscrito em que Pessoa faz essa afirmação é, segundo os organizadores do volume, provavelmente de 1913, o mesmo ano de escrita de *O marinheiro*.

⁶ Carta a Álvaro Pinto, Lisboa, 25 de maio de 1914.

O mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos *todas elas* ao mesmo tempo – *somos todas essas almas conjunta e interactivamente*. É incrível o grau de despersonalização e encinzamento do espírito a que isto leva e é difícil, confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal! (SOARES, *Op. cit.*, p. 444)

Pessoa passaria então a levar às últimas consequências a concepção de que a única realidade para si é ele próprio, e a investigar as leis de sua personalidade através da tomada de consciência dos processos mentais através dos quais se dão o conhecimento, as emoções e as sensações, e, sobretudo, a refletir sobre como eles são convertidos em arte. A literatura irá adquirir tal importância nesse processo que Pessoa assumirá que não sente senão literariamente, que é poeta em período integral, e que, portanto, o eu individual não está em lugar algum: ele é muitos e nenhum ao mesmo tempo:

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. (*Ibid.*, p. 201)

3. MARINHEIRO ~ MENSAGEIRO

Em *O marinheiro*, as veladoras dizem não poder capturar o presente – em constante transição –, o passado – que não é mais que um sonho –, e o futuro – que sumirá ao raiar do dia. Essa imaterialidade aparentemente absurda só não resulta no *nada absoluto* porque há a voz, único substrato de existência, o corpo irreduzível do drama (a *palavra* – as veladoras não são mais do que isso), que paira

numa atmosfera não exatamente onírica ou real, mas que se situa no não-espço entre sonho e realidade:

PRIMEIRA – [...] Quando virá o dia?

TERCEIRA – Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(uma pausa)

SEGUNDA – Contemos contos umas às outras... [...] Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não falamos nós dele?

PRIMEIRA – Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou...

Por ser a voz o modo de existência no drama, a segunda veladora, que por vezes desempenha o papel de Corifeu, de narradora, conta seu sonho a respeito de um marinheiro perdido numa ilha longínqua. Impossibilitado de voltar ao seu lugar de origem, ele, por sua vez, sonha ter vivido numa outra pátria, que constrói, dia a dia, pela imaginação. Aos poucos, o marinheiro se torna capaz de enxergar as paisagens, as ruas, as cidades, pode percorrê-las, reconhecer as pessoas que ali viveram, seu passado e suas conversas, o lugar onde nasceu, onde passou as diferentes fases da vida, e os companheiros que teve. Mas eis que, num dia de muita chuva, cansa-se de sonhar, quer se lembrar da pátria verdadeira, da meninice que teve, e então isso lhe parece impossível, nada lhe vem. Não pode nem ao menos supor ter vivido uma outra vida, porque a única que teve passara a ser realmente a vida que sonhara.

A introdução do sonho do marinheiro na peça remonta à origem da tragédia, que se baseia em antigas lendas que atravessavam os séculos, perpetuando-se pela tradição oral. O sonho do marinheiro carrega consigo uma espécie de aura mítica em torno da criação, cujo cerne reside na transposição do plano da imaginação para o da realidade. Mais do que uma interpenetração de planos, trata-se aqui

de se considerar o imaginário como *fundador* do real. Essa concepção é fulcral para o “projeto civilizacional” que Pessoa traça em sua obra: para ele, o Quinto Império português seria um “império de poetas”, que se ergueria através do reconhecimento do valor de sua língua, cuja forma de manifestação mais elevada seria a sua poesia. A função da heteronímia neste auspicioso plano seria a de dar a Portugal os poetas que lhe faltavam. À parte o interesse que esse projeto desperta a respeito da megalomania de seu criador, saliente-se o seu aspecto central: a fundação de uma realidade, de uma pátria, pela palavra. Não é a história que cria, são as lendas. O sonho do marinheiro pode nos remeter, por exemplo, à lenda popular segundo a qual Lisboa teria sido fundada pelo herói grego Ulisses (outro marinheiro). “Olissipona” seria já a corruptela de Olissipo, que significa “a cidade de Ulisses”. O próprio Pessoa, num de seus poemas mais célebres, registra no aforismo de abertura a refundição da realidade pelo mito: “O mito é o nada que é tudo”. O livro em que este poema se encontra, *Mensagem* (marco final, e portanto diametralmente oposto a *O marinheiro*, do percurso poético pessoano) é, por sua vez, a construção de um mito a entrar pela realidade, a exemplo do sebastianismo, que o atravessa do começo ao fim.

O que é mais real? Qual é o estatuto da realidade? Ainda no poema “Ulisses”, lê-se: “Este que aqui aportou / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou.” Uma vez incorporada ao folclore, a lenda se torna realidade. O sonho do marinheiro representa, portanto, um papel-chave na peça, ao se revelar análogo à mais larga utopia de seu autor. A pátria de sonho substitui na peça a pátria real: “Todo este país é muito triste...”, afirma a segunda veladora. Ora, se o marinheiro sonha com uma pátria oposta à real, referida pela veladora com a expressão “este país”, o que de fato ela vela senão “este país”? A morta não será já a pátria portuguesa?

A fala da segunda veladora prossegue: “Aquele (país) onde eu vivi outrora era menos triste.” Esse “outrora” apresenta uma

densidade específica na poesia de Pessoa. Trata-se de um passado onírico, isto é, um produto presente da imaginação, algo que foi sem nunca ter sido. O passado em Pessoa é uma de suas principais máscaras; traz, em síntese, esse revestimento de realidade vivida, sobre um miolo que se compõe da mesma matéria dispersa do sonho.

Álvaro de Campos, outro “marinheiro” célebre de Pessoa – mas, notemos bem, um marinheiro em sonho, que na sua fase mais estridente, da colossal “Ode Marítima”, singra os oceanos sem realmente sair do cais –, também constrói sua utopia num espaço-tempo arquetípico, resgatado de um ideal “outrora”:

Ah, quem sabe, quem sabe,
 Se não parti *outrora*, antes de mim,
 Dum cais; se não deixei, navio ao sol
 Oblíquo da madrugada,
 Uma outra espécie de porto?
 Quem sabe se não deixei, antes de a hora
 Do mundo exterior como eu o vejo
 Raiar-se para mim,
 Um grande cais cheio de pouca gente,
 Duma grande cidade meio-desperta,
 Duma enorme cidade comercial, crescida,
 apoplética,
 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do
 Tempo? (CAMPOS *in* PESSOA, 1966, p. 315-16.
 Grifo nosso)

Na “Ode Marítima”, a exemplo do que ocorre em *O marinheiro*, o sonho de um porto infinito, de um cais absoluto, sempre projetado para um passado primordial, “antes da hora”, se delinea através de calafrios e arroubos da consciência de Campos, de modo similar aos rompantes das veladoras, que a todo momento questionam o estatuto da própria fala. Esse sonho do marinheiro, de uma ilha “longínqua”, remete já à “Distância Absoluta”, ao “Puro Longe, liberto do peso do Atual”, que confere densidade arquetípica ao poema de Campos. Em ambos os textos, há uma voz absoluta que atua sobre seus protagonistas como o canto das sereias, o chamamento das águas: em Campos, o grito surdo e gutural do

marinheiro Jim Barns; na peça, o próprio sonho do marinheiro, que hipnotiza as veladoras. O eu lírico Álvaro de Campos sonha-se marinheiro, e para ele, como para Pessoa, a segunda veladora parece apontar quando afirma sobre o marinheiro da peça: “Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara...”. Analogamente, no poema lemos: “A minha alma está com o que vejo menos”. Essa ânsia comum pelo ancestral confere aos textos o sentido mais vasto de uma expedição psíquica. De resto, o universo marítimo, tanto na peça quanto no poema, recompõe leituras da infância de Pessoa, como de *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson.

Essas considerações se devem ao alto grau de conotação que o advérbio “outrora” desempenha na peça, cujo papel é, em síntese, o de compor fora do eu sua vida interior. Essa leitura não suplanta, contudo, uma importante referência histórica que, aproximada ao corpo do texto, mostra-se especialmente relevante.

O país em que a veladora diz ter vivido “outrora” é já, provavelmente, um Portugal anterior à profunda crise política que marca a infância de Pessoa em Lisboa. Na última década do século XIX, Portugal passa por uma de suas maiores humilhações internacionais, o *Ultimatum* inglês, de 1890. A Inglaterra exige, sob pena de invadir o país, que o rei retire suas tropas da região do Xire, na África, o que acarreta, com fortes ecos culturais, uma grave crise de identidade e orgulho próprio em sua população. Analogamente, a volta de Pessoa à terra natal, após receber durante nove anos uma formação tradicionalmente inglesa, em Durban, na África do Sul, situa-se pouco antes do regicídio de 1908, isto é, do brutal assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro por um fanático republicano, e pela decorrente proclamação da República, em 1910.

Além disso, vale a pena considerar que entre os episódios de 1890 e 1910, a infância e juventude do poeta estão longe de ser o éden, o “outrora”, projetado em seus poemas (Pessoa diz sentir saudade d’“a criança feliz que nunca fui”). A passagem por esse

período, a bem dizer um calvário familiar, deixa-lhe profundas cicatrizes, causadas por uma sequência trágica de acontecimentos, ocorridos até seus treze anos: a morte do pai, Joaquim de Seabra Pessoa, a mudança de casa, com a maior parte de seus bens tendo sido leiloados, a morte de seu irmão, Jorge, a morte da avó materna, a internação da outra avó, Dionísia, sob o diagnóstico de demência (na verdade, ela era médium), a despedida da terra natal, e a morte da irmã, Madalena, antes de completar três anos.

Esses elementos históricos e biográficos não explicam, evidentemente, a peça. Apenas podem ser indiretamente referidos a ela. Sua internalização em *O marinheiro*, particularmente na passagem “Todo esse país é muito triste...”, associada ao registro que lhe é próprio (segundo o qual as personagens não são nomeadas ou caracterizadas), conduz a uma abertura de sentidos. Dessa perspectiva, a donzela morta, mistério mudo, corpo velado até o raiar de uma nova manhã (de uma *renascença*, portanto), apresenta notável analogia com o cadáver de Portugal, especificamente a pátria da infância de Pessoa.

Essa leitura da peça, que a situa, nesse itinerário poético, como linha de partida de *Mensagem*, confirma-se no seu desfecho, em que a terceira veladora, com uma voz “muito lenta e apagada”, anuncia: “Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará...”.

O arremate em tom de anúncio é analogamente marcante em *Mensagem*. Em seu poema final, “Nevoeiro”, que identifica a atmosfera dispersa e brumosa da peça, a imagem de um país em decadência é claramente retomada: “Ninguém sabe que coisa quer. / Ninguém conhece que alma tem, / Nem o que é mal nem o que é bem” (PESSOA, 2007, p. 118).

É significativo considerar que entre 1910 e 1928, a data de escrita desse poema, a sociedade portuguesa passou por uma profunda crise de valores diante do forte clima de revanchismo e

turbulência político-social. Após o já referido assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Felipe, o assassinato do presidente Sidónio Pais, em 1918, e o golpe militar de 1926 tornam ainda mais aguda a crise nacional. Em “Nevoeiro” lê-se: “Nem rei nem lei, nem paz nem guerra, / Define com perfil e ser / Este fulgor baço da terra / Que é Portugal a entristecer” (*Ibid.*, p. 118). O mesmo triste país referido pela segunda veladora em *O marinheiro* é aqui retomado.

Na peça, o raiar do dia substitui o Portugal do “hoje és Nevoeiro” (*Ibid.*, 118) pelo Portugal do “poder ser” (*Ibid.*, p. 115)⁷. A intuição da veladora, “Ah, é agora, é agora...”, continua a ser ouvida em *Mensagem*, como uma paronomásia lançada a *O marinheiro*, no seu verso mais profético e, muito significativamente, derradeiro: “É a Hora!” Não acidentalmente, a chegada desse “novo dia” põe fim ao velório e arremata a peça. O tempo arquetípico de *O marinheiro* é o da “Antemanhã”, título de um poema da parte final de *Mensagem*, tempo do prenúncio, da “madrugada do novo dia”.

O marinheiro (1915)⁸ e *Mensagem* (1934) identificam as duas pontas da linha utópica que se desenrola pelo percurso poético pessoano.

4. A QUINTA PESSOA

O dia começa a raiar e tanto a ilha do marinheiro quanto o quarto com as veladoras parecem-lhes igualmente irrealis. Não será tudo sonho? Pela fala da segunda veladora: “Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...” E então o caráter ficcional do sonho narrado se inverte. O pavor criado pela hipótese de não existirem, de tudo não passar de poeira dos sonhos, recai sobre as veladoras: “Por que

⁷ “Tormenta”.

⁸ A data assinalada é a da primeira publicação da peça, na revista *Orpheu*, embora sua primeira versão seja de 1913.

não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?” Eis um dos momentos-chave para se compreender a peça.

Na medida em que o que garante a permanência das veladoras no mundo é a fala, estranhar a própria voz significa questionar a existência. Esse questionamento ganha consistência no drama com horror crescente, como se houvesse uma mão oculta, uma “quinta pessoa” (além das três donzelas e do corpo velado) guiando suas falas. São muitos os trechos que alimentam esse estranhamento: “Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo”; “Agora estranho-me viva com mais horror”; “E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam”; “Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis... A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele...”; “Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida...”

É com esse arrepio da consciência que tocamos o cerne da peça – e porventura da obra de Pessoa –, assim identificado, em outro contexto, por José Augusto Seabra: “a desintegração da linguagem numa pluralidade de linguagens (o poemodrama), do sujeito numa pluralidade de sujeitos (o poetodrama)” (SEABRA, 1974, p. 31).

Pessoa traça aqui o processo de desprendimento do eu de si mesmo, como uma consciência boiando sobre a sensação, e das sensações sentindo, portanto, a sós, apostasiadas, isto é, desvinculadas de uma mente e de um corpo. Em retrospectiva, o desdobramento heteronímico parece prefigurado. Em *O marinheiro* esse desdobramento traduz-se abertamente como reflexão profunda a respeito de um tema que é obsessivamente perseguido nas diferentes instâncias da obra: o mistério do ser. De modo similar, o paradoxo da

escrita reside na impossibilidade de se fixar uma unidade existencial: quando o escritor diz “eu”, quem é o eu que fala? Essa clivagem, que é própria da enunciação, é obsessivamente retomada na peça.

Uma das leituras mais radicais deste drama (embora muito breve) é realizada pelo escritor italiano Antonio Tabucchi (1984), que se afasta da habitual aproximação feita pela crítica com os dramas simbolistas, e entende *O marinheiro* como uma charada shakespeariana que exhibe o centro dramático, ou, se preferirmos, a metalepse (a transposição de planos ficcionais) da escrita pessoana: o problema de se traduzir uma ficção por outra ficção – a vida, que não passa de um sonho, pela literatura, o teatro.

Tabucchi não desenvolve essa leitura, mas se pode considerar que toda a obra de Pessoa é vazada por essa voz em surdina, esse coro da consciência refletindo os passos de seus protagonistas. Nesse sentido, estaremos diante de um texto de alcance metalinguístico, no qual, possivelmente, a *quinta pessoa* pressentida no quarto (“Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”) é o próprio autor – lembrando, é claro, que o autor no texto é sempre uma *persona*, uma criação. O tônus poético que Pessoa já manifesta em sua peça não é de natureza diversa ao do drama grego, a dizer, a interação crítica entre o coro, mantenedor da voz da razão, e a personagem. O primeiro, a observar e interpretar a ação, atua como uma consciência intromissiva sobre a sensação, como se ele fosse um espectador ideal do próprio drama.

Em *O marinheiro*, não estarão as veladoras prestes a romper a bolha que as separa do mundo não-ficcional? Não serão elas, a exemplo do espetacular drama heteronímico, personagens em busca de um autor? Isto é, em busca daquele que as conduz, que dita suas vozes. “Quem é que nos faz continuar falando?”, indaga uma delas. E a consciência da outra lhe insufla de uma vida que parece já não ser a de seu autor: “Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver...”. Não

estaremos, neste ponto exato, na iminência de desatar o nó górdio da representação: a transformação de uma personagem em autor?

Personagens, portanto, em quem a busca por um autor conduz a uma condição mais especial: a do encontro com a própria autoria, do autor em si – autor de si.

A aproximação do drama a *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, é profícua a essa leitura. À pergunta “Quem é que nos faz continuar falando?”, a peça de Pirandello parece fornecer inequívoca resposta. O marinheiro, que é “sonho de um sonho” – que é fruto da imaginação da segunda veladora, que, por sua vez, é fruto da imaginação do poeta –, quando começa a sonhar, produz uma nova realidade, uma terceira dimensão, portanto, que é seu próprio passado. Essa construção do passado, que só passa a existir no momento da lembrança (uma lembrança imaginária, portanto), Pessoa condensou com o brilho característico na expressão “outrora agora”, no poema “Pobre velha música!” (PESSOA, 1966, p. 141). Também em “Lisbon Revisited (1923)” (CAMPOS *in Ibid.*, p. 357) lemos “Lisboa de outrora de hoje”. Em *O marinheiro*, cerca de uma década antes da escrita desses poemas, à pergunta da segunda veladora, “Éreis feliz, minha irmã?”, a primeira responde: “Começo neste momento a tê-lo sido outrora...”. Na poesia de Pessoa, conforme antecipado na fala da primeira veladora, “O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho”.

Essa mudança de estatuto do real na peça, de um passado que nunca existiu, porque apenas se torna realidade quando é lembrado no presente, decorre, em síntese, da seguinte metamorfose: o marinheiro, de sonhado torna-se sonhador; de personagem migra para o lado do autor.

Enunciador similar ao marinheiro pode ser identificado em *Mensagem*, no poema “As ilhas afortunadas”: “Que voz vem no som das ondas / Que não é a voz do mar? / É a voz de alguém que nos fala, / Mas que, se escutamos, cala, / Por ter havido escutar”.

É agora o marinheiro, produto do sonho, quem narra. Feito isso, Pessoa inverte papéis e pólos referenciais: a aparência ilusória de verdade, a “verdade fingida” que se encontra no plano das veladoras, torna-se menos real do que aquilo que o marinheiro sonhou (do sonho – do marinheiro – dentro do sonho – da segunda veladora – dentro do sonho – do próprio autor). Assim, a pátria sonhada torna-se uma ficção mais verdadeira do que a anterior.

A feliz e, de certo, insuperável síntese desse imbricamento mútuo, Pessoa nos legou ainda muito cedo, em um trecho de inexcedível lirismo intelectual do seu “Na floresta do alheamento”:

“E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la que não reparamos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...” (SOARES, 2006, p. 457).

A vida é sonho. E este problema tão pessoano está, afinal, e segundo Tabucchi, já explícito no teatro de Shakespeare. Quando Pessoa declara “All my books are books of reference. I read Shakespeare only in relation to the *Shakespeare Problem*: the rest I know already.” (PESSOA *apud* TABUCCHI, 1984, p. 88), faz menção a um problema que é tanto seu quanto do autor inglês – e, de resto, de toda a literatura.

Claro está, portanto, que *O marinheiro* apresenta, ainda que de modo velado, uma forte reflexividade discursiva, que se manifesta tanto no nível do enunciado (nos momentos em que as personagens se questionam) como no nível da enunciação (nos momentos em que essas vozes se confundem com uma instância elocutória exterior à estrutura da peça, isto é, a voz autoral). Ler (mas sobretudo *reler*) *O marinheiro* consiste, assim, na engenhosa tarefa de se descobrir véus por trás de véus, caixas dentro de caixas (a exemplo das *matrioskas*, as bonecas russas feitas de madeira oca, que englobam umas às outras), teatros espelhando teatros. Lê-lo é já, portanto, cair num abismo (*mise*

en abyme) existencial, do qual transborda a consciência absolutamente ativa e lúdica de seu autor.

Em *O marinheiro*, o teatro assume o estatuto de metáfora mais ampla do jogo ilusório a que se destina o conhecimento de categorias outrora transparentes, tornadas instáveis na modernidade: o *autor* e a *personagem*, a *identidade* e a *alteridade*, a *ficção* e a *realidade*. Aqui, esses pares aparecem não apenas indistintos, como trocados.

No conjunto da obra de Pessoa, *O marinheiro* é uma primeira tentativa de traduzir, no plano do teatro, o teatro da vida.

Talvez não seja mero acaso que no ano seguinte à sua escrita esse drama notável tivesse sido sucedido por outro ainda mais vertiginoso, o da heteronímia.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*, São Paulo, Perspectiva, 1985.
 BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro*, Rio de Janeiro, Record, 2000.
 HORÁCIO. *Arte poética*. Ed. Bilíngüe. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Clássica, s.d.
 PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Org. de Manuela Parreira da Silva. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
 _____. *Mensagem*. Org., intro., posf. e glossário por Caio Gagliardi. São Paulo, Hedra, 2007.
 _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1966.
 _____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. 2ª. ed., org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1973.
 SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
 SÊNECA, *Agamémnon*. Trad., intro., posf. e notas por José Eduardo Lohner. São Paulo, Globo, 2009.
 SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Org., intro. e notas por Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
 TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

Abstract: Fernando Pessoa conceived all his work as an immense drama. The present paper attempts to identify the place of *O Marinheiro*, his first and unique play completed in the work of Fernando Pessoa, especially considering its discursive reflexivity. His basic procedure is the interpretation of key excerpts of drama, through an intertextual approach to historical, mythological and literary data,

such as *Ultimatum*, the utopia of the *Quinto Império* and the “*Mensagem*” poem.

Keywords: Fernando Pessoa; *O marinheiro*; analysis and interpretation.