

O Marinheiro e a escrita:
leitura alegórica do drama estático pessoano

Francisco Miguel Aurélio Nunes Barata

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Março, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Sepúlveda. FCSH – Universidade Nova de Lisboa

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio incondicional

Aos meus avós e tios, pelo carinho e preocupação

Ao Professor Doutor Pedro Sepúlveda, pela orientação, conselhos e paciência

Aos amigos, de sempre e para sempre

O MARINHEIRO E A ESCRITA:
LEITURA ALEGÓRICA DO DRAMA ESTÁTICO PESSOANO
FRANCISCO MIGUEL AURÉLIO NUNES BARATA

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado tem como objetivo apresentar uma leitura alegórica da obra *O Marinheiro*, da autoria de Fernando Pessoa, assente no seu processo de criação literária, que tem por base o sonho e a sua interrupção. No primeiro capítulo, procura-se destacar a importância que a expressão dramática tem no universo literário de Fernando Pessoa, explorando-se, igualmente, a sua dramaturgia. De seguida, analisa-se *O Marinheiro*, atendendo às questões existenciais e à espectralidade, inerente ao teatro estático. No último capítulo, define-se a ideia da escrita como a transcrição de um sonho interrompido, o que permite, por fim, evidenciar *O Marinheiro* como uma alegoria para a criação literária pessoana.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Drama Estático; O Marinheiro; Sonho; Escrita

THE MARINER AND WRITING:
AN ALLEGORICAL READING OF FERNANDO PESSOA'S STATIC DRAMA
FRANCISCO MIGUEL AURÉLIO NUNES BARATA

ABSTRACT

The present Master's Thesis aims to provide an allegorical interpretation of the work *The Mariner* by Fernando Pessoa, based on his literary creation process rooted in dreams and their interruption. In the first chapter, we emphasize the importance of dramatic expression in Fernando Pessoa's literary universe and explore his dramaturgy. Subsequently, we present an analysis of *The Mariner*, focusing primarily on its existential questions in the light of the spectrality inherent in static theater. In the last chapter, we define the concept of writing as the transcription of an interrupted dream, ultimately highlighting *The Mariner* as an allegory for Pessoa's literary creation.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Static Drama; The Mariner; Dream; Writing

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Fernando Pessoa – dramaturgias.....	4
I. 1. O poeta dramático e o dramaturgo.....	5
I. 2. A teatralidade da heteronímia.....	10
I. 3. O teatro estático pessoano.....	17
Capítulo II: <i>O Marinheiro</i> – teatro do êxtase.....	23
II. 1. Gênese e influências.....	23
II. 2. O drama existencial.....	29
II. 3. A dimensão espectral.....	38
Capítulo III: A sublimação da escrita.....	45
III. 1. O que é um autor?.....	45
III. 2. O sonho como antecâmara da escrita.....	54
III. 3. O espectro de Porlock.....	64
Conclusão.....	74
Referências Bibliográficas.....	76

LISTA DE ABREVIATURAS

AdC – *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

H – *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

HdP – “O Homem de Porlock”. *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe, Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colónia, 2017-2022, versão 2.0. Disponível em: <http://www.pessoadigital.pt/Pessoa_O_homem_de_Porlock/>.

LD – *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 7ª Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

M – *Mensagem*, 3ª Edição corrigida de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

TE – *Teatro estático*. Edição de Filipa Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta da China, 2017.

TH – *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

INTRODUÇÃO

“O que sou essencialmente – por detrás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo” (TH: 283); assim escreveu Fernando Pessoa, na carta enviada a Adolfo Casais Monteiro a 20 de janeiro de 1935, delineando, de forma clara e assertiva, de que forma encarava o seu ofício literário.

Embora cientes de que nesta carta o poeta se esteja a referir, fundamentalmente, à questão da heteronímia, tomando por mote a citação anterior e atendendo à faceta de Fernando Pessoa como dramaturgo, pretendemos, através deste trabalho, analisar algumas das questões mais prementes da obra pessoana à luz da sua dramaturgia e, de forma bastante particular, do drama estático *O Marinheiro*.

Originalmente publicado por Fernando Pessoa no primeiro número da revista *Orpheu*, em 1915, *O Marinheiro*, pelo simples facto de corresponder à primeira e mais complexa experiência do teatro estático pessoano, para além de ter sido o único texto editado em vida que testemunha esta faceta do poeta, assume-se como um marco no seu cânone e no expoente máximo da sua dramaturgia.

Estas questões, aliadas à sua originalidade estilística e aos temas que Pessoa explora através deste drama – temas esses, aliás, transversais ao resto da sua obra –, justificam, por si só, o interesse em estudar este texto, com o objetivo de apresentar uma nova proposta de leitura, assente na ideia desta obra como uma alegoria para o processo de criação literária, ou seja, a escrita.

Numa nota pessoal, acresce a este facto a *revelação* que senti ao ler pela primeira vez *O Marinheiro*. Não obstante o interesse e gosto, que me acompanharam desde cedo, pela obra de Fernando Pessoa, este texto serviu como *porta de entrada* para o teatro estático, que desconhecia até então. Assim, se a primeira reação foi de surpresa e espanto – face a uma obra que, apesar de dramática, se encontra desprovida (no sentido tradicional) de teatralidade –, a mesma foi depressa substituída por um sentimento de fascínio perante as imagens oníricas e fantasmagóricas que são evocadas e pelo terror que daí advém.

Perante este fascínio primordial pela spectralidade contida no texto e atendendo ao mistério em torno da figura “que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos

a sentir” (TE: 47) – cujos traços apontavam para uma possível figuração autoral –, parecia-me urgente questionar se *O Marinheiro* não poderia ser interpretado como uma alegoria para o processo de criação literária, tal como Pessoa o teoriza, que, como procuraremos demonstrar, é análogo à escrita automática.

O estudo que se apresenta tem assim como objetivo responder a esta hipótese, começando por tecer uma breve contextualização da tendência dramática pessoana, através de um conjunto de apontamentos nos quais se procura refletir sobre a teatralidade da poesia dramática, para depois se clarificar, por contraste, o papel de Pessoa enquanto dramaturgo e algumas das principais características da sua dramaturgia.

Na segunda parte do trabalho, que se foca, de forma mais concreta, em *O Marinheiro*, traçam-se, primeiro, os contornos por detrás da sua escrita, salientando-se algumas das inúmeras influências que têm sido apontadas como decisivas para a sua génese. De seguida, analisa-se o drama em questão, atendendo às questões de natureza existencial, com um foco particular na dimensão espectral e onírica da obra.

Já na terceira e última parte, com base na análise até aqui desenhada, expõe-se, finalmente, a visão alegórica de *O Marinheiro* como um texto no qual Pessoa explora a sua teoria de criação poética. Para tal, descreve-se, em primeiro lugar, a conceptualização pessoana referente à autoria. De seguida, discorre-se sobre a importância que o sonho e a sua interrupção têm no processo criativo do autor, aproximando-se *O Marinheiro* de dois textos fundamentais para esta construção poética – o *Livro do Desassossego* e “O Homem de Porlock”.

Por fim, apresenta-se a tese de que a “quinta pessoa” (*ibid.*), de contornos espectrais, que ameaça persistentemente interromper o drama, corresponde à figura do *duplo* do autor, que se revela somente através do sonho e sem a qual é impossível proceder à *sublimação* das sensações – que por sua vez corresponde ao ato da escrita e se constitui, simbolicamente, como um fenómeno de mediunidade.

No que diz respeito às questões metodológicas, à medida que fui analisando *O Marinheiro* e esboçando a hipótese sobre a qual incide este trabalho, fui lendo, paralelamente, não só outros textos da autoria de Fernando Pessoa – indispensáveis à construção das teorizações apresentadas –, mas também obras de referência do campo dos Estudos Pessoaanos, como seja o estudo pioneiro de Teresa Rita Lopes (1985), que

foram sendo intersectadas com outros textos teórico-literários, com os quais contactei durante o meu percurso académico. Por fim, de forma a clarificar as questões que pretendia desenvolver, este conjunto de obras foi-se expandindo e acompanhando o progresso do trabalho, correspondendo, assim, à base teórica sob a qual se escreveu a presente Dissertação de Mestrado.

Capítulo I

Fernando Pessoa – *dramaturgias*

Tomando por ponto de partida o momento em que Fernando Pessoa, ao refletir sobre a sua condição autoral, se auto-intitula de “dramaturgo” (TH: 283), pretende-se neste trabalho salientar o papel que a dramaturgia e o teatro estático pessoano têm no conjunto da sua obra, em especial no que concerne a teorização do processo de criação poética, tal como se irá demonstrar através da análise e leitura alegórica de *O Marinheiro*.

Como tal, iremos tecer, primeiramente, uma breve análise sobre o cariz dramático e teatral inerente à obra pessoana – que não se reduz à dramaturgia propriamente dita –, com base na conceção que Pessoa faz do seu ofício literário, quando, por exemplo, escreve que “o autor destas linhas (...) nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente” (*ibid.*) – sendo que, é ao pensar de forma dramática que Pessoa constrói todo um sistema poético no qual as mais diversas *personagens* autorais comunicam entre si, sob a forma de diálogos poéticos, constituindo-se deste modo o famoso *drama em gente*, que corresponde ao expoente máximo da sua produção literária.

Partindo, precisamente, deste enunciado, é possível aproximar e contrastar as suas facetas de poeta-dramático e de dramaturgo, de forma a explorar a influência que o drama tem na construção da heteronímia e conseqüentemente na restante obra pessoana – o que por sua vez, reforça o interesse e a relevância do estudo do drama estático como possível palco no qual Pessoa ensaia a sua criação literária.

Posto isto, se numa primeira fase pretendemos, através deste capítulo, evidenciar a construção do *drama em gente* à luz destas questões – expondo, desde logo, a teatralidade inerente às figuras que compõe esta configuração autoral –, posteriormente, com o intuito de circunscrever a nossa análise aos objetivos já enunciados, iremos focar-nos na imagem de Pessoa enquanto dramaturgo e na caracterização da sua dramaturgia pessoana propriamente dita, para por fim, já nos capítulos subsequentes, apresentar a tese central deste trabalho, que tem na sua génese a leitura alegórica de *O Marinheiro*.

I. 1. O poeta dramático e o dramaturgo

Como previamente enunciado, a tendência dramática pessoana não se esgota na dramaturgia propriamente dita, uma vez que toda a expressão poética, tal como conceptualizada por Pessoa e organizada na Tábua Bibliográfica segundo duas “categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas” (*ibid*, 227), assume, de uma forma ou outra, os contornos do drama. Mais que dramaturgo, o autor considera-se, contudo, um *poeta dramático* por excelência, como sublinha quando escreve numa carta enviada a João Gaspar Simões no dia 11 de dezembro de 1931 que:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a *despersonalização do dramaturgo* (...) Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade (*ibid*, 253. Grifo meu).

Contudo, este fenómeno de *despersonalização dramática* que dá origem ao surgimento dos “heterónimos literários” (*ibid*, 277) – um conceito que o poeta usa para se referir à constelação composta por Caeiro, Campos, Reis e Pessoa ortónimo, na carta sobre a génese dos heterónimos enviada a Adolfo Casais Monteiro no dia 13 de janeiro de 1935 –, não se observa somente nesta construção poética e autoral. De facto, embora com diferenças significativas face ao processo que está por detrás da heteronímia – diferenças estas que serão posteriormente clarificadas –, é certo que esta tendência dramática para a despersonalização, que o leva a expressar-se através da *voz*, ou da escrita, e personalidade de outra pessoa que não ele, acompanha o poeta, praticamente, desde sempre.

Tentando, pois, tecer uma breve proto-história do germinar da heteronímia – a par do que o próprio Pessoa faz na já citada carta a Casais Monteiro –, o primeiro exemplo desta tendência pessoana remonta, precisamente, à infância do poeta, sendo que, como escreve o autor, num texto datado de 1928:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, *sonhos meus rigorosamente construídos*, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas (...) Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas *figuras de meu sonho* — um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas — e outros que já me esqueceram (*ibid*, 231. Grifo meu).

Retornando, ainda assim, à carta sobre a gênese dos heterónimos, Pessoa recorda, uma vez mais, esta precocidade criativa da qual brotam as suas *figuras de sonho*, escrevendo que: “Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram” (*ibid*, 276). Posto isto, a principal novidade contida neste texto surge quando o poeta afirma “Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo” (*ibid.*), configurando-se este ato, como aponta Richard Zenith, no início da “prática duradoura de escrever como outra pessoa” (2022: 80) – uma questão que remete para a importância da exteriorização, através da expressão, neste caso escrita, como parte fulcral do fenómeno de despersonalização pessoal e para a teatralidade inerente à heteronímia, sobre a qual iremos refletir, mais à frente.

Posto isto, embora esta “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (TH: 273) seja fulcral na gênese da heteronímia literária – que, por certo, não se explica sem a demonstrada etapa germinal, que remonta à juventude do poeta e dá origem a um vasto leque de *amigos e conhecidos inexistentes*, sendo que, a título de exemplo e ainda que o número varie consoante os critérios de cada editor, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (*ibid*, 45) apontam para a existência de cento e seis heterónimos – ela não explica, por si só, a faceta de Pessoa enquanto *poeta dramático*, devendo-se, para tal, atender às considerações que o poeta tece, por exemplo, na “Tábua Bibliográfica”.

Refletindo, pois, sobre a sua *poesia dramática*, Pessoa, delineando de forma clara os contornos desta cosmologia – que nos permitem, igualmente, antecipar um conjunto de ideias referentes à questão autoral –, escreve que a obra “heterónima é do

autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” (*ibid*, 227). Por outro lado, ao fazer corresponder um *corpus textual* a cada uma destas *individualidades*, Pessoa concebe igualmente a ideia de que “As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático” (*ibid*, 228), que se constitui como um “drama em gente, em vez de em atos” (*ibid.*), o que, uma vez mais, reforça a ideia de que a obra pessoana deve ser analisada à luz da sua dimensão dramática.

Sintetizando-se, desta forma, o *drama em gente* como conceito organizador de uma obra, importa, no seguimento desta questão, clarificar de que forma diferem a poesia dramática da restante dramaturgia pessoana e, conseqüentemente, os heterónimos das personagens dramáticas, dado as constantes analogias entre ambos.

Para tal, devemos analisar um conjunto de textos nos quais Pessoa se debruça sobre os diferentes graus da poesia lírica e dramática, atendendo ao processo de despersonalização que lhes é inerente – sendo que, em última instância e tal como assinala José Augusto Seabra, estes textos representam, mais que um mero apontamento crítico-teórico, um autêntico “esforço de clarificação da sua própria poesia” (1988: 32) e, conseqüentemente, da heteronímia.

Num destes excertos, datável de 1932, Pessoa, tomando por base a *Poética* de Aristóteles, escreve que, segundo o filósofo, a poesia divide-se em “lírica, elegíaca, épica e dramática” (TH: 268), acrescentando, contudo, que “como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa” (*ibid.*), uma vez que “os géneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua” (*ibid.*), que acompanha as diferentes fases e expressões da despersonalização.

Começando por sintetizar as diferentes etapas dessa gradação poética, Pessoa argumenta que na primeira “o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea o refletidamente esse temperamento e essas emoções” (*ibid*, 266); ou seja, o primeiro grau da poesia lírica, no qual não ocorre, ainda, qualquer tipo de despersonalização poética ou dramática, corresponde àquele no qual “o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento” (*ibid*, 268).

Já o segundo, será pautado pela escrita de poemas que “abrangerão assuntos diversos, unificando-os todavia o temperamento e o estilo” (*ibid*, 267), o que resulta num poeta “de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção” (*ibid*, 269) – uma ideia que, embora com nuances próprias, poderá ser evidenciada pelo poema “Autopsicografia”, no qual se lê “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que *deveras sente*” (Pessoa, 1986c: 246. Grifo meu), que poderá testemunhar esta ideia da poesia como um ato de transcrição de sensações *fictícias*, embora *sentidas* e racionalizadas pelo poeta.

No seguimento desta ideia, o processo de despersonalização dramática propriamente dito só começa a ser observado, por fim, no terceiro grau da poesia lírica, no qual o poeta “começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende” (TH: 267), de tal modo que “Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo” (*ibid*, 269), o que constitui a “antecâmara da poesia dramática” (*ibid*, 267).

No quarto grau da poesia lírica começamos a vislumbrar mais claramente a construção da heteronímia, uma vez que neste grau o “poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente” (*ibid*.); ou seja, “temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem” (*ibid*, 269), uma ideia que poderá remeter para figuras como Bernardo Soares ou o Barão de Teive, que Pessoa *encarna* através da escrita – sendo o levantamento destas figuras fundamental para entender melhor estas diferenças de gradação poética, a partir da distinção que Pessoa tece entre elas e a tradicional cosmologia da heteronímia.

A este respeito, Pessoa escreve que no caso destas figuras, que no caso de Soares é frequentemente designada de semi-heterónimo, “a personalidade distingue-se por ideias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como (...) se distingue por ideias, postas em raciocínio ou argumentos, que não são minhas” (*ibid*, 238), contudo,

“não há diferença do meu *estilo próprio*, senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas não se distinguiriam entre si” (*ibid*, 236. Grifo meu).

Esta insistência na importância de um estilo distinto do seu é, precisamente, a ideia-chave por detrás do quinto e último grau da poesia lírica e da construção da heteronímia. Como escreve o autor, dando-se então o passo final na escala da despersonalização:

Teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva (*ibid*, 269).

Firmando-se, assim, como figuras distintas e independentes do seu criador, correspondendo este fenómeno à despersonalização dramática levada ao extremo, a distinção entre o drama e a poesia-dramática torna-se, assim, mais evidente, quando o poeta escreve:

Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar a personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico (*ibid*, 269).

Esta intenção de, embora replicando o modelo dramático, criar um personagem *sem drama* que se expresse através de um *monólogo analítico* (que no caso dos heterónimos corresponderá à obra que estes assinam), leva à configuração, tal como explicada por José Gil, de que “A heteronímia é um drama «em gente», em que as pessoas substituem os actos. Os «actos», quer dizer, a acção em cena, os gestos, as atitudes – nada disto é representado já num palco, mas ocorre dentro da personagem, que não age” (1987: 210).

Tendo isto em conta, face a esta aparente subversão dos princípios dramáticos – que, ainda assim, nos aproxima teatro estático pessoano, como, mais adiante, se

procurará explicitar –, a obra pessoana é então pautada por uma forma distinta de ação, a partir do momento em que os heterónimos não agem, interagindo somente de forma poética, o que leva José Gil a constatar que “num heterónimo, a força dramática provém do facto de os acontecimentos se transformarem, na sua poesia, em *acontecimentos de sensações*” (*ibid*, 211).

Contudo, paralelamente a este drama de interioridade que ocorre “*dentro da personagem*” (*ibid*, 210. Grifo meu), importa realçar que, conseqüente da tendência dramática que acompanha Pessoa desde a sua infância, há um certo cariz de *exteriorização teatral* inerente há heteronímia, como iremos, de seguida, demonstrar, especialmente a partir do momento em que Pessoa constrói – através dos seus *monólogos analíticos e poéticos* – aquilo que pode ser descrito como uma “estrutura dialógica da heteronímia” (Seabra, 1988: 53), que resulta da criação de relações textuais e pessoais entre os vários heterónimos, compondo-se desta forma a charada da heteronímia.

I. 2. A teatralidade da heteronímia

Escreve Eduardo Lourenço que a vida de Pessoa foi “toda ela vivida sob o signo da teatralidade total (...) se se considerar que Fernando Pessoa é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto da ação e ainda o espaço da representação” (2004: 138), sendo que, para além de nos remeter para a ideia de *interioridade dramática* da heteronímia – uma questão à qual Pessoa alude frequentemente, quando por exemplo descreve as figuras autorais como correspondendo a uma “personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si” (TH, 214) –, este breve excerto relembra-nos que Pessoa e, conseqüentemente, toda a sua obra heterónima, devem ser lidos à luz não só do drama mas também da teatralidade, que lhes é inerente.

Focando-nos, pois, na questão da teatralidade da heteronímia, o primeiro desafio com que nos deparamos prende-se com o significado do próprio conceito de *teatralidade*. Relativamente a esta questão, escreve Roland Barthes que a teatralidade é “o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito” (2009: 48) e que, como tal, consiste na “perceção

ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior” (*ibid.*).

Esta definição pode, por sua vez, remeter-nos para aquilo que é frequentemente caracterizado como uma “conceção cénica da teatralidade, ligada ao despertar da encenação no século XIX” (Jolly e Plana, 2012: 148), que procura cimentar a “autonomia completa da encenação em relação à literatura” (*ibid.*, 149) ao *exaltar* “o teatral, a exteriorização e as aparências – às vezes a histeria – face ao sentido, das ideias, da interioridade: a forma face o conteúdo, o literal face o simbólico” (*ibid.*).

Neste sentido, pelo menos numa primeira leitura, a teatralidade aparenta implicar a erosão ou, pelo menos, um processo de distanciamento do texto – uma vez que este é apenas “um produtor de signos” (*ibid.*) –, dando-se, assim, primazia à encenação e separando-se o “teatro da obra dramática” (*ibid.*).

Entendendo-se deste modo a teatralidade como algo fundamentalmente *extra-textual*, é ainda assim possível argumentar que por muito que a encenação se tente tornar dele independente, o texto mantém-se sempre como o principal ponto de referência das diversas formas de expressão da teatralidade. De facto, ainda que de forma aparentemente contraditória, Barthes, ele próprio, afirma que a teatralidade é intrínseca ao texto, uma vez que ela “deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um dado de criação, não de realização” (2009: 48). Para além do mais, vários críticos salientam a existência de algo que pode ser entendido como uma teatralidade textual, dada a relação de “solidariedade entre texto e encenação” (Jolly e Plana, 2012: 150) da qual brota um tipo de “teatralidade que cria o ritmo da linguagem” (*ibid.*) que, por sua vez, inscreve “no texto a singularidade de um sujeito” (*ibid.*).

Posto isto, ainda que de forma bastante simplificada, atendendo às diferentes noções de teatralidade, esta poderá, acima de tudo, ser entendida com uma espécie de pulsar, uma ânsia e um desejo de atuar postos em prática com o propósito de dar *vida* ao texto, libertando-o das amarras da folha de papel. Assim, através da transfiguração cénica e da encenação, procura-se *exteriorizar*, dar forma e *corpo*, àquilo que é, antes de mais, um fenómeno de interioridade dramática e textual.

A teatralidade da heteronímia é, então, desde logo visível quando Pessoa, ao descrever a Adolfo Casais Monteiro a construção da sua *coterie* inexistente, escreve: “Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades,

ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios” (TH: 278), sendo que, no fim, esta tentativa de transpor a poesia dramática para o mundo exterior através, por exemplo, da criação e fixação de relações pessoais e textuais entre as várias personalidades – numa tentativa de dar corpo e voz aos heterónimos, segundo os *moldes da realidade* – consiste, pois, numa autêntica encenação pessoana, que deve, como tal, ser analisada sob o signo da teatralidade.

Recordando a proto-história dos outramentos pessoanos – que testemunha a importância que a teatralidade tem na *realização* dos heterónimos, desde os seus primórdios –, poder-se-ia argumentar que, embora seja uma personagem menor dentro da cosmologia pessoana, a figura do Chevalier de Pas, dado o seu papel germinal, para além de marcar o começo da prática de *escrever como outra pessoa* antecipa a futura encenação da heteronímia. Neste sentido, a futura encenação do *drama em gente* é, pois, iniciada pela fixação da assinatura do Chevalier de Pas “no *Floral Birthday Book*, uma criação vitoriana que pertencia à mãe” (Zenith, 2022: 80) e no qual “Para cada dia do ano há uma flor gravada, um poema curto e espaço para introduzir os nomes de amigos e familiares nascidos nesse dia” (*ibid.*).

Este ato, aparentemente inócuo, representa, assim, o primeiro momento no qual Pessoa – exteriorizando um fenómeno da sua *interioridade* –, invoca e transfigura-se num proto-heterónimo através da inscrição formal de um nome distinto do seu, uma prática que o poeta viria a implementar ao longo da sua vida, sendo que, como observa Richard Zenith, Pessoa “treinava frequentemente as suas assinaturas, e às vezes uma assinatura era a primeira manifestação visível de um heterónimo. As assinaturas, para Pessoa, eram como fórmulas mágicas com poderes de invocação” (*ibid.*, 184–185).

De igual modo, importa recordar que ao assinar com o nome de um outro que não o seu, Pessoa, enquanto autor empírico, delega, efetivamente, a autoria dos seus textos para as mais distintas personalidades literárias, criando assim uma obra da qual é impossível dissociar a figura do heterónimo pois, como argumenta José Augusto Seabra, “Mais do que criadores de uma obra, os heterónimos são pois por ela criados (...) Os poetas existem em função dos poemas, que não os poemas em função dos poetas” (1988: 52).

A prática da assinatura como um ato de encenação – através do qual o autor procura invocar e tornar o heterónimo *real* ao conceder-lhe uma identidade única e intransmissível, sacralizada sob a forma de um nome firmado através de uma caligrafia

distintiva e própria – é, pois, recorrente em Pessoa, sendo que, para além do Chevalier de Pas, também, por exemplo, Charles Robert Anon e Alexander Search, alguns dos principais predecessores da heteronímia literária, veem assim a sua existência materializada.

No caso concreto de Alexander Search, a título de curiosidade, a encenação e teatralidade associadas à heteronímia expressam-se de forma bastante clara, uma vez que este “foi o único heterónimo que teve uma biblioteca própria, consistindo em cerca de vinte livros muito reais, mostrando todos a assinatura e/ou monograma dele” (Zenith, 2022: 265). Embora nos seja impossível adivinhar ao certo as intenções do poeta, é perfeitamente possível argumentar que, ao deixar uma marca e um legado físico no mundo real e extra-textual sob a forma destes livros que se encontravam assinados, Pessoa esforça-se por, através desta simulação, criar uma prova material e *corpórea* que ateste a existência do seu heterónimo.

Não obstante, mais do que firmar meras assinaturas, importa recordar que, desde muito cedo, Pessoa “enviara cartas assinadas por Charles Robert Anon, Faustino Antunes e Alexander Search a jornais editores, empresas e até – no caso de Antunes, o heterónimo psiquiatra – a pessoas que conheceu pessoalmente em Durban” (*ibid*, 452), o que poderá testemunhar e necessidade de Pessoa se expressar através de outrem, uma marca clara da teatralidade que advém da sua tendência dramática.

Já em relação à constelação autoral que compõe o drama em gente propriamente dito, o exemplo máximo desta exteriorização teatral, que pretende dar vida ao texto e, subsequentemente, ao seu autor – face à estreita relação de interdependência que se encontra na base da heteronímia –, corresponde à figura de Álvaro de Campos, que “interagiu frequentemente com Pessoa, umas vezes discutindo com ele em artigos e entrevistas publicadas na imprensa portuguesa” (*ibid*, 468), tendo ainda “substituído ocasionalmente Pessoa em ocasiões sociais” (*ibid.*), tornando-se o poeta, mais que num mero autor, num autêntico *ator* – um conceito que, desde logo, testemunha a sua autonomia.

De igual modo, a presença de Campos na vida de Pessoa era de tal forma notória e *real* que a mesma prejudicou decisivamente a relação entre o autor e Ofélia Queiroz pois, para enorme descontentamento desta, para além de os telefonemas e encontros entre os dois serem raros, “havia alturas em que era Álvaro de Campos e não Fernando quem telefonava ou aparecia na paragem do elétrico” (*ibid*, 834) – sendo que, ainda que

a título de curiosidade, este facto confere uma nova dimensão à questão da teatralidade da heteronímia, pois, se nos exemplos anteriores a exteriorização estava circunscrita ao ato da escrita (de assinaturas e cartas), neste caso observa-se uma *materialização extra-textual* e, de certo modo, literária da figura heterónima.

Posto isto, quando Pessoa escreve sobre as relações reais e fictícias da heteronímia, afirmando que “Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, exceto Álvaro de Campos” (TH: 218), facilmente se percebe que esta existência teatral, que confere uma certa *materialidade* a estas figuras autorais, é uma parte intrínseca da construção do *drama em gente*, estando por isso devidamente organizada, como se observou, previamente, em “Tábua Bibliográfica” e que iremos, de seguida, aprofundar.

A teatralidade não se expressou, assim, somente através de atos de clara encenação, capazes de evocar e dar vida aos variados heterónimos e de os obrigar, por exemplo, a interagir com pessoas de carne e osso, em contraste com as figuras da heteronímia, e a deixar um legado material – patente através, por exemplo, da biblioteca de Alexander Search, ou das inúmeras cartas que Pessoa assinou em nome de outrem. Recordando, pois, a noção de que a teatralidade é “um dado de criação, não de realização” (Barthes, 2009: 48), os heterónimos, ao assumirem-se como personagens principais da poesia-dramática pessoana, veem-se constantemente envolvidos pela teatralidade que, como previamente enunciado, é intrínseca aos textos dos quais eles brotam.

Neste sentido, importa desde logo recordar, que, tal como relata na célebre carta sobre a suposta génese dos heterónimos, Pessoa fixa um conjunto de características fisionómicas, “as caras, os gestos” (TH: 279) e de dados biográficos, “as idades e as vidas” (*ibid.*) que, como autênticas didascálias, nos ajudam a visualizar melhor as distintas personalidades destes autores, ao mesmo tempo que lhes confere uma certa *humanidade*.

Para além do mais, embora o drama em gente decorra, maioritariamente, num contexto de interioridade dramática e, como tal, esteja contido dentro dos limites impostos pelo texto, a forma como Pessoa o constrói – com base num sistema de pluralidade poética, no qual vários autores dialogam e estabelecem relações textuais entre si – evidencia, igualmente, a incidência da teatralidade da heteronímia.

Este sistema de diálogo poético assenta, antes de mais, no estabelecimento de um universo, no centro da qual encontramos Alberto Caeiro, do qual derivam as restantes personalidades desta cosmologia, tal como Pessoa a estabelece, na carta sobre a génese dos heterónimos, enviada a Adolfo Casais Monteiro, onde escreve:

E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. (...) Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (*ibid*, 278).

Constituídas sob este molde a tal *coterie inexistente*, as relações da heteronímia vão-se, posteriormente, formando através de um constante diálogo poético, cujos reflexos são visíveis na própria poesia, sendo disso exemplo “os seis poemas que constituem a «Chuva Oblíqua» de Fernando Pessoa” (*ibid.*), que, segundo o poeta, são escritos imediatamente a seguir à conclusão de *O Guardador de Rebanhos*, num reflexo, mais que evidente, da influência do seu mestre. Um outro exemplo, igualmente levantado por Pessoa na célebre carta, diz respeito ao poema “Opiário”, de Álvaro de Campos, no qual a influência de Caeiro está presente, ainda que através de um processo de subtração ou de derivação oposta, pois, como relata o poeta, o poema surge inicialmente como uma tentativa de expor “as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro” (*ibid*, 279).

A composição desta estrutura dialogante, evidencia-se igualmente através de um conjunto de meta-textos não-poéticos que constroem a intertextualidade da heteronímia – como o texto que Pessoa antecipa numa carta dirigida a João Gaspar Simões, que consistiria no “debate estético entre mim [Pessoa], o Ricardo Reis e o Álvaro de Campos” (*ibid*, 256), ou ainda as *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro, da autoria de Álvaro de Campos*. Como relata Pessoa (*ibid*, 255–257) a João Gaspar

Simões, nesta carta datada de 28 de Julho de 1932, ambos os textos deveriam ser publicados numa série de volumes intitulada *Ficções do Interlúdio*, que teria como propósito compilar algumas das obras da heteronímia, para além dos tais textos de reflexão e discussão crítico-teórica, como seria o caso de *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, que funcionaria como posfácio à obra do mestre, o que torna mais que evidente os diversos elos poéticos dentro do universo pessoano.

Tendo isto em conta, importa destacar que as relações textuais que Pessoa constrói, sob o signo do drama e da teatralidade, encontram-se igualmente presentes nos diversos planeamentos editoriais que o poeta foi elaborando ao longo dos anos (como é o caso do projeto *Ficções do Interlúdio*), que foram aliás fulcrais para a fixação da própria ideia de heteronímia e, acima de tudo, testemunham esta estrutura dialogante, que pode ser tida como uma expressão da sua teatralidade.

De igual modo, também em “The Transformation Book” – um plano editorial, composto em 1908, no qual o poeta projeta um conjunto de obras e, acima de tudo, apresenta a cosmologia autoral que as haveria de assinar –, o Pessoa ensaia a biografia de Alexander Search, “sendo-lhe atribuída uma data e um local de nascimento («Born June 13th. 1888, at Lisbon.»)” (Sepúlveda, 2013: 89), a par da ficção que o autor desenharia, mais tarde, relativamente à aos seus heterónimos literários.

Criando os seus personagens – concedendo-lhes identidades (evidenciadas pelos nomes e assinaturas próprias), personalidades, características físicas e, inclusive, biografias distintas da sua – e obrigando-os a interagir entre si, Pessoa encena, qual dramaturgo, o seu jogo poético-dramático, imbuindo-o da teatralidade necessária para levar a cabo a encenação, ou o tão famoso fingimento, que dá vida à charada da heteronímia.

No fim, “escrevendo, em vez de atos de dramas em atos e ação, dramas em almas” (TH: 232), Pessoa compõe uma obra de cariz teatral, assente num processo de despersonalização dramática, que levou Eduardo Lourenço a utilizar a expressão “teatralidade sem teatro” (2004: 137) para caracterizar o poeta e sua obra.

Estabelecida, assim, a importância que o drama tem na génese, ou quanto muito na interpretação, da principal expressão poética pessoana, reforça-se, uma vez mais, o interesse em estudar a dramaturgia – na qual se exploram algumas das principais

questões teórico-poéticas da sua obra –, atendendo à forma como Pessoa a concebe e executa, perante alguns dos princípios anteriormente enunciados.

I. 3. O teatro estático pessoano

Embora Pessoa nos apresente, através da sua vida e obra, aquilo que Eduardo Lourenço afirma ser uma “teatralidade sem teatro” (*ibid*, 137), é certo que, em contraste, uma parte bastante significativa da sua dramaturgia pode ser descrita como correspondendo a um teatro sem teatralidade, dada a sua natureza estática, tal como teorizada por Pessoa.

Neste sentido, se por um lado Pessoa procurou imbuir a sua obra poética de dramatismo, através dos artificios anteriormente analisados, por outro observa-se um fenómeno semelhante, ainda que de certo modo oposto, na dramaturgia; ou seja, ainda que tipicamente respeitando a estrutura tradicional do drama, o poeta rejeita o *dinamismo* tido como inerente ao ato teatral, de forma a criar um novo modelo estético, assente numa linguagem essencialmente poética.

Tendo sido frequentemente analisada tendo em conta a influência que o simbolismo e em particular a obra de autores como Maurice Maeterlinck nela imprimem, a dramaturgia pessoana não deve ser, ainda assim, meramente reduzida ao seu cariz estático e simbolista. De facto, as experiências dramáticas pessoanas contêm na sua génese inúmeras influências diretas e indiretas, o que é desde logo atestado pela biblioteca particular do poeta. De igual modo, como argumentam, por exemplo, Teresa Rita Lopes (1985: 62– 84) e Flávio Rodrigo Penteadó (2021: 186–336), o teatro pessoano deve ser revisto e recontextualizado face ao panorama nacional no qual o poeta se insere, especialmente tendo em conta a produção dramática de autores como Raul Brandão, D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Branquinho da Fonseca, e ainda de figuras próximas de Pessoa, como Almada Negreiros e António Patrício.

Consequentemente, reflexo, por certo, da já explorada rejeição das tradicionais normas e limites, inerentes aos vários géneros literários, por parte do multifacetado poeta, a dramaturgia pessoana propriamente dita não se esgota somente no chamado teatro estático, sendo disso exemplo a peça *Amôr*, escrita entre 1909 e 1910 (como recordam Filipa Freitas e Patricio Ferrari, em TE: 9), e *Fausto*, um poema dramático

inacabado e, mais que isso, inacabável (tal como defende, por exemplo, Manuel Gusmão na obra, apropriadamente intitulada, *O Poema Impossível – O Fausto de Pessoa*), cujos primeiros rascunhos, devidamente identificados, datam de 1908 – constituindo-se por isso esta obra numa das primeiras experiências dramáticas pessoanas.

De igual modo, como destaca António Quadros (Pessoa, 1986b: 150–151), Pessoa projetou também um conjunto de dramas de cariz épico, com o propósito de recontar os mitos e a História nacional, tal como atestam os rascunhos de *O Encoberto*, sobre D. Sebastião, mas também *Leonor de Teles* e *Inês de Castro*. Por outro lado, como relembra Teresa Rita Lopes (1985: 123–124), para além destas peças, escritas em português, Pessoa, a par do que empreende no resto da sua obra, compôs e projetou também um conjunto de textos em inglês (como *Marino*, *The Multiple Gentleman* e *Duke of Parma*, nos quais é particularmente notória a influência shakespeariana), e em francês, reflexo por certo da influência de autores simbolistas como, os já mencionados, Maurice Maeterlinck e Stéphane Mallarmé – sendo que, curiosamente, a própria obra *O Marinheiro*, começou por ser escrita em francês, tal como atestam os primeiros rascunhos, datados de 1913 (Fischer, 2012).

Posto isto, atendendo às suas particularidades estéticas e temáticas, a faceta mais interessante e complexa da dramaturgia pessoana corresponde efetivamente ao teatro estático – não obstante o carácter fragmentário de vários destes textos –, o que se torna particularmente evidente tendo em conta os textos teóricos e planeamentos editoriais que Pessoa lhe dedica.

Para além de *O Marinheiro*, que foi publicado no primeiro número da revista *Orpheu* em 1915, este cânone dramático é assim constituído por obras como *Salomé*, *Diálogo no Jardim do Palácio*, *Morte do Príncipe*, *Sakyamuni*, *Calvário* – que foram levantadas e publicadas pela primeira vez por Teresa Rita Lopes (1985) –, e ainda peças como *As Coisas*, *Diálogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Inércia*, *A Cadela*, *Os Estrangeiros*, *A Casa dos Mortos* e *Intervenção Cirúrgica*, textos estes que, na sua grande maioria, se encontravam inéditos até à sua recente publicação numa edição crítica, devidamente intitulada *Teatro Estático* (2017).

Apesar da sua aparente diversidade, estes textos, na sua grande maioria de cariz fragmentário, apresentam um conjunto de características transversais, extensíveis até à restante obra do poeta, decorrentes da natureza estática que os permeia e da já referida

influência simbolista, que merecem ser alvo de reflexão, atendendo ao escopo deste trabalho, em especial no que diz respeito à posterior análise de *O Marinheiro*.

Neste sentido, o teatro estático, dado a sua designação, é desde logo caracterizado pelo sentido de imobilidade decorrente da ausência de ação e de conflito dramático, ficando esta ideia mais que evidente quando se atenta ao que Pessoa escreve a respeito da sua própria dramaturgia:

Chamo teatro estático aquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde os fantoches 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 transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas ou a criação de situações (TE: 276)

De igual modo, num outro texto, que teria como propósito servir de apresentação à peça *O Marinheiro*, Pessoa desenvolve esta mesma ideia, ao afirmar que o teatro estático “longe de buscar apresentar a ação, pretende apresentar inércias, isto é, que pretende revelar as almas naquilo que elas contêm que não produz ação, nem se revela através da ação, mas fica dentro delas” (*ibid*, 277).

Rejeitando desta forma os tradicionais traços identitários do chamado teatro dinâmico – que Pessoa classifica como sendo a “forma dramática cujo fim essencial é apresentar uma ação e o caracteres das personagens apenas no que reveladas por essa ação e existentes para essa ação” (*ibid*, 276–277) –, o poeta, replicando e adaptando as concepções dramáticas de autores como Maeterlink e Mallarmé (para além das influências anteriormente enunciadas), assume como missão criar um modelo estético capaz de apresentar uma contemplação simbólica do mundo através da tal “revelação das almas através das palavras trocadas” (*ibid*, 276), sendo por isso este teatro da interioridade caracterizado pela predominância de diálogos de cariz poético.

Este estado de inação, desprovido de qualquer conflito dramático, é facilmente observado em vários textos pessoanos, desde logo em *O Marinheiro* – no qual a ação

propriamente dita se resume às reminiscências de três personagens, que dialogam entre si –, mas também em peças como, por exemplo, *Diálogo no jardim do palácio*, *Diálogo na sombra*, *Os emigrantes*, *A inércia* ou ainda *A cadela*, textos estes nos quais o leitor se depara quase única e exclusivamente com o diálogo entre duas personagens.

O conceito de estático, tal como Pessoa o utiliza, e a rejeição do teatro dinâmico por parte do autor não implicam, contudo, a aniquilação literária de toda e qualquer referência à noção de movimento nos seus textos – de facto, o poeta admite a existência de *movimento* no seu drama estático, deste que este se reporte ao “inexprimível, o vitalmente intraduzível” (*ibid*, 277) –, sendo a peça *A Cadela* um exemplo flagrante desta questão; aparentando, assim, contrariar a definição que o poeta faz da sua dramaturgia, as personagens desta peça não só dialogam sobre deslocarem-se como chegam inclusivamente a agir, tal como indicado nas didascálias do texto onde, por exemplo, se lê: “ELA (*Chega-se mais e mais a ele, até roçar-se e o afeto mais mostra que aprecia muito*)” (*ibid*, 140).

No fim, esta aparente incongruência, decorrente de uma leitura demasiado restrita e literal do conceito de estático e de inação, remete-nos para a verdadeira essência do teatro estático, ou seja, a *revelação das almas*, que “deverão apresentar a sua forma impenetravelmente individual” (*ibid*, 277), tal como sistematizado por Pessoa – importando, ainda assim, salientar que, como destaca Pedro Sepúlveda, esta *revelação* consiste não na “expressão de personalidades, mas de formas expressivas da alma” (2022: 226), uma ideia necessária para compreender a *inanidade* que caracteriza as personagens do teatro estático e de *O Marinheiro*, sobre a qual iremos refletir, de forma mais consolidada, na segunda parte deste trabalho.

Os resquícios de dinamismo e as indicações de movimento propriamente dito nas peças que compõem este cânone acabam ainda assim por resumir-se a atos vagos e frequentemente diminutos, a meras trocas de olhares, cruzares de mão, suspiros e sussurros, embora se encontrem igualmente descrições de gestos mais viscerais e expressivos, como na já mencionada peça *A Cadela*, onde Pessoa igualmente escreve: “*Cerra os olhos, alonga o pescoço e cerra exageradamente os dentes, arranhando-os..., abanando a cabeça com um gesto feroz e carregado, diz, de vagar*” (*ibid*, 141), gestos que, ainda assim, procuram sempre expor a alma das suas personagens e que ajudam a sistematizar a ideia de que, como escreve Flávio Rodrigo Penteado:

Trata-se, sem dúvida, de um teatro de feições anímicas, “que pretende revelar almas” e cujo desenvolvimento se processa menos no âmbito físico do que no íntimo, de modo que as atividades nele executadas, reconvertidas em “inércias”, se consumam sobretudo internamente (2021: 47).

Neste sentido, o conceito de estático deve ainda ser entendido como correspondendo não a uma ausência total de movimento, tal como já demonstrado, mas sim a um estado de inércia e de impotência que se abate sobre as personagens destes dramas, como observado, por exemplo, no texto, devidamente denominado, *A Inércia*. Neste drama o leitor depara-se com o diálogo entre dois irmãos, identificados por “A” e “B”, que expressam o desejo de fugir da casa paterna, fuga essa que nunca chega a ser consumada, devido ao estado anímico das próprias personagens, caracterizado pela tal inércia que dá nome à peça, estando esta ideia presente em excertos como: “A gente nunca é livre quando está presa por dentro. Tu sabes como é que se é livre? Tu não sabes, tu não sabes... O melhor é a gente conformar-se... O melhor é a gente deixar estar tudo como está” (*ibid*, 127).

Denunciando, desta forma, uma das temáticas centrais do teatro estático pessoano, a impossibilidade de as personagens os fantoches agirem, fruto dos seus estados anímicos, surge igualmente associada a momentos de questionamento e de terror existencial, o que se evidencia em *O Marinheiro* (tal como, mais adiante se procurará explicitar) e, por exemplo, na peça *Diálogo na sombra*, onde uma das personagens questiona “Quando levantas um braço, eu queria saber porque coisas além tu levantas esse braço... O que há por detrás de tu queres levantar e de saberes porque o queres levantar?” (*ibid*, 115) – o que, por sua vez, pode igualmente remeter para a questão da fantasmagoria que permeia o teatro estático.

Procurando assim, através destes dramas da interioridade, explorar questões de ordem existencial, neste caso, relacionadas com a problemática do livre arbítrio e das motivações, exteriores ou interiores, reais ou imateriais, que nos fazem agir, uma característica igualmente transversal ao teatro estático é o facto de Pessoa introduzir frequentemente nos seus textos um elemento fantasmagórico, que se evidencia desde logo na forma como constrói as suas personagens, que adquirem traços típicos da

espectralidade, sendo frequentemente indistinguíveis umas das outras, quer pela ausência de uma caracterização individual e de um nome próprio, quer pelos diálogos que estas enunciam – uma questão que será devidamente analisada, na segunda parte deste trabalho.

Ainda assim, relativamente a esta ideia, Peter Szondi escreve – a partir da análise de *L’Intruse*, uma das obras mais paradigmáticas do teatro estático de Maeterlinck, que serve de influência direta a *O Marinheiro* – que no teatro estático assistimos frequentemente à autonomização da linguagem e, como tal, “ela já não é mais a expressão de um indivíduo que espera a resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas (...) o essencial são as intermitências, não a referência ao eu atual” (2001: 73), o que se observa facilmente nos dramas pessoanos.

De facto, dado o seu carácter simbólico e profundamente poético, as falas das personagens no drama em gente transformam-se, como argumenta Teresa Rita Lopes, como que num longo “monólogo dialogado” (1985: 125), tal como atesta *O Marinheiro* e, a título de exemplo, *Diálogo no jardim do palácio*, texto este no qual duas personagens discutem de forma aparentemente intercalada sobre o amor e, contudo, a dada altura – denotando o tal cariz fantasmagórico e esta ideia de indefinição pessoal, aliada à questão previamente enunciada existencial, igualmente presente neste texto –, uma delas afirma: “Os nossos pai e mãe foram os mesmos. Nós somos portanto a mesma coisa; somos um só, ainda que pareçamos dois? Ou não somos – e o que interveio entre nossos pais e nós para que pudéssemos ser diversos? O que me separa de ti?” (TE: 70).

A dimensão espectral, as reflexões sobre a condição humana do ponto de vista existencial – através, por exemplo, do incessante questionar da relação entre o real, o onírico e o transcendental, aliada à frequente transposição do mundo dos sonhos para a vida – e o estudo do sujeito, como um ser simultaneamente múltiplo e indefinido, e do conflito interno que o caracteriza, são, neste sentido, alguns dos principais pilares sobre os quais Pessoa edifica o seu teatro estático – sendo que, após esta breve introdução destas questões, circunspeta a uma contextualização do teatro estático no geral, iremos, dado o escopo deste trabalho, reanalisa-las, já em relação a *O Marinheiro*, o expoente máximo da dramaturgia pessoana, no qual o poeta orchestra de forma magistral todos estes elementos.

Capítulo II

O Marinheiro – teatro do êxtase

O Marinheiro, caracterizado por Pessoa como um “drama estático em um quadro” (TE: 29) é simultaneamente a primeira e a mais complexa experiência do teatro estático pessoano, constituindo-se como uma autêntica charada existencial e onírica, cujo conteúdo temático, aliado à sua originalidade estilística, justifica que seja imperativo reanalisar e repensar o lugar que este texto ocupa no conjunto da obra de Fernando Pessoa.

Frequentemente tido como correspondendo a uma fase embrionária da heteronímia – tal como argumentado por Teresa Rita Lopes (1985) – e persistentemente avaliado sob o jugo do simbolismo e da influência maeterlinckiana, *O Marinheiro* desafia-nos a procurar outras perspectivas de análise, com o propósito de relacioná-lo com a questão autoral e o processo de criação literária em Fernando Pessoa.

Neste sentido, após uma breve contextualização da sua criação e apresentação do seu conteúdo propriamente dito, pretendemos neste capítulo analisar algumas das principais questões de natureza existencial e ontológica que Pessoa explora através deste drama – questões essas transversais ao teatro estático e à restante obra pessoana e que como tal, ainda que de forma incompleta, foram previamente enunciadas –, para por fim, argumentar que, mais que um texto simbólico, *O Marinheiro* é, acima de tudo, um texto de natureza espectral e onírica, abrindo-se assim caminho para uma leitura alternativa, centrada na alegoria poética que ele nos apresenta.

II. 1. Gênese e influências

Projetado por Pessoa com o intuito de inaugurar uma nova forma de expressão dramática, o contexto e esforços de publicação da obra *O Marinheiro* encontram-se devidamente documentados, tendo esta sido editada no primeiro número da revista *Orpheu*, a 24 de março de 1915 – isto já após Pessoa, logo em 1914, ter tentado publicar o texto n’*A Águia*, descrevendo-o como sendo “uma peça num ato, dum género especial

a que eu chamo estático” (TE: 261), tal como atesta a correspondência enviada a Álvaro Pinto, diretor da revista, no dia 25 de maio desse ano. Em contraste, a par do mistério lírico que encontramos no corpo do texto, também o processo de criação da obra em si representa como que uma charada, desde logo graças às típicas *ficções* pessoais no que diz respeito a questões biográficas e autorais.

Vários estudiosos têm-se debruçado sobre esta mesma questão, sendo atualmente consensual que os primeiros contornos de *O Marinheiro* começaram a desenhar-se em 1913, tendo em conta a datação de diversos rascunhos e fragmentos embrionários da obra. Posto isto, se este facto é incontestável, mais interessante é a tese, apresentada por Claudia Fischer (2012), de que os primeiros esboços de *O Marinheiro* começaram a ser escritos em francês e não na língua materna do poeta.

Neste sentido, mais que uma mera tentativa de tradução, tal como frequentemente entendido, os vários fragmentos de “Le Matelot” corresponderiam deste modo não a uma posterior tentativa de tradução mas sim à génese de *O Marinheiro* – podendo-se entender este facto como uma projeção da influência dramática de Maeterlinck e de autores simbolistas como Mallarmé (tendo Pessoa igualmente composto vários poemas em francês durante este mesmo período¹) e quiçá, como conjectura Richard Zenith, um reflexo da vontade ingénua por parte de Pessoa de “tentar bater uma estrela literária no seu próprio jogo e mesmo na sua própria língua” (2022: 428).

No que toca assim às diferentes versões de *O Marinheiro* encontradas no espólio do poeta, importa salientar que, para além da versão publicada e tida como final (pese embora o facto de Pessoa ter revisitado e revisto esta obra, tal como comunica em 1929 a João Gaspar Simões²), existe ainda um conjunto de textos e fragmentos em francês, que corresponderão à fase germinal da obra, e em inglês – estes sim surgidos num contexto de posterior tradução do texto em português, podendo esta dedicação ser tida como demonstrativa da importância e qualidade que Pessoa atribuía ao texto.

¹Tal como argumentam Filipa Freitas e Patricio Ferrari, editores e autores da apresentação e posfácio da mais recente edição crítica do teatro estático pessoano, em: PESSOA, Fernando – *Teatro estático*. Lisboa: Tinta da China, 2017, p. 10.

²Relativamente a esta questão ver, uma vez mais, o prefácio de Freitas e Ferrari em: *Ibid*, p. 12.

De igual modo, para além destes planos de revisão e a par do que enceta na demais obra, Pessoa, demonstrando uma vez mais a sua feição editorial, contempla e projeta a publicação da sua dramaturgia, escrevendo, por exemplo, num texto sobre *O Marinheiro* e o teatro estático: “A peça que ora apresentamos pertence a esse género e é a primeira de, pelo menos, uma heptalogia estática” (TE: 277). Existem igualmente exemplos dos planeamentos editoriais propriamente ditos, com a listagem das devidas obras e nos quais Pessoa fez sempre questão de incluir *O Marinheiro*, exemplo máximo do drama estático. Contudo, não obstante as ambições do poeta, percebe-se facilmente que, dado o cariz fragmentário da sua obra dramática, estes projetos nunca viriam a ser concretizados – importando ainda assim destacar o primeiro destes planos, datável de 1913, apresenta a curiosa designação de “teatro d’êxtase” (*ibid*, 272), denotando a importância que este processo de êxtase tem no drama estático pessoano, tal como mais adiante se procurará explicitar.

O teatro estático pessoano eclode, pois, com *O Marinheiro*, sendo que, embora este texto tenha sido escrito entre 1913 e 1914, não deixa de ser curioso que Pessoa tenha indicado no final do texto publicado a data “11/12 de Outubro de 1913” como o momento de conclusão da obra – o que, como demonstra Claudia Fischer (2012), é contrariado não só pelas características materiais dos diversos rascunhos da peça, que testemunham a finalização da mesma somente em 1914, mas também pelo próprio poeta, através da correspondência que troca com Álvaro Pinto e Armando Cortes-Rodrigues.

Uma possível e plausível explicação para esta *fabricação* cronológica relaciona-se, desde logo, com a mais que documentada ambição pessoana de construir uma mitologia em torno de si próprio e da heteronímia, através da ficcionalização da génese da sua obra – sendo o exemplo mais flagrante desta manipulação o já referido caso de “O Guardador de Rebanhos” e do mítico dia triunfal. Ainda assim, atendendo à proximidade que existe entre o teatro estático pessoano e a obra de Maeterlinck, a indicação desta data poderá ser igualmente interpretada como uma tentativa de camuflar e minimizar o influxo que o autor belga exerce na criação de *O Marinheiro*, tal como pretendemos demonstrar.

Relativamente às provas contidas na sua correspondência, importa recordar que Pessoa envia uma primeira carta a Álvaro Pinto, em maio de 1914, com o propósito de publicar *O Marinheiro* através da revista *A Águia*, que havia sido fundada por este e que

e estava ligada ao movimento da Renascença Portuguesa. No seguimento desta sugestão e devido à inexistência de qualquer resposta por parte do diretor, o que é entendido por Pessoa como “uma recusa” (TE: 262) do seu texto, o poeta envia uma outra carta, datada de 24 de novembro de 1914, na qual escreve “Não mandei para aí livro nenhum. Posto que pronto, nem sequer se encontra passado a limpo o trabalho literário de que se trata” (*ibid.*) – podendo este excerto indiciar que o texto, que viria a ser publicado somente em 1915, não estaria à data ainda finalizado. Este argumento parece ser igualmente reforçado, quando Pessoa escreve numa carta a Armando Cortes-Rodrigues, enviada a 4 de março de 1915, que “O meu drama estático *O Marinheiro* está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que você conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor” (1986a: 103).

Embora estes comentários possam simplesmente testemunhar o carácter *revisionista* de Pessoa face à sua obra, esta ideia de fabricação da data de conclusão da obra torna-se mais evidente no que concerne a tentativa de dissimular a influência de Maeterlinck na criação de *O Marinheiro*.

A este respeito, como recordam Filipa Freitas e Patricio Ferrari, o primeiro contacto, registado, de Pessoa com as teorizações maeterlinckianas sobre esta nova forma dramática dá-se através de um “livro adquirido na primeira metade da década de 1910” (*ibid.*, 356), mais concretamente a obra *La Poésie nouvelle*, de André Beaunir, na qual o poeta encontra e anota uma citação da autoria de Maeterlinck, que expõe os princípios do seu teatro estático, a partir da análise de *Hamlet* de Shakespeare.

Contudo, um exemplo ainda mais flagrante da familiaridade de Pessoa com a dramaturgia de Maeterlinck é o facto de encontrarmos os três volumes que reúnem a obra do belga na sua biblioteca particular, “adquiridos em 1914, no dia de aniversário de Pessoa” (Fischer, 2012: 4), e nos quais constam as obras *L’Intruse* e *L’Auvegles*, tidas como particularmente influentes na redação de *O Marinheiro*, como aponta o já citado estudo de Claudia Fischer – que argumenta que a fala de uma das personagens, num dos primeiros rascunhos escritos em francês deste drama estático pessoano, “parece ter nascido do contacto com uma das falas de “L’Intruse” de Maeterlinck” (*ibid.*, 18) –, assim como os estudos de Teresa Rita Lopes (1985) e Maria Teresa Fragata (2011).

Cientes, portanto, destes factos, a tal fabricação cronológica indiciaria que, na prática, Pessoa só teria tomado conhecimento com a obra de Maeterlinck após concluir a redação de *O Marinheiro*, eliminando assim quaisquer suspeitas de uma possível tentativa de emulação do modelo maeterlinckiano, o que por sua vez significaria que o drama estático pessoano teria surgido de forma espontânea, fruto único e exclusivamente do seu génio criativo – uma ideia importante, na questão autoral pessoana, que será posteriormente analisada.

No seguimento desta ideia, explica-se, assim, que o poeta tenha escrito de forma pouco abonatória sobre a obra de Maeterlinck, descrevendo os seus dramas como “falhados pela opressão do símbolo” (TE: 363) e afirmando que, quando comparado a *O Marinheiro*, “a melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é vulgar e carnal” (*ibid*, 364), numa clara tentativa de neutralizar a evidência das suas influências ao mesmo tempo que destaca a superioridade da sua obra. Curiosamente, esta estratégia, levada a cabo com o propósito de tentar camuflar as suas influências, foi frequentemente adotada por Pessoa, como quando aparenta minimizar a importância que Shakespeare tem na eclosão de todo o seu universo literário e dramático, ou quanto muito testemunhar que havia suplantado um dos seus mestres, ao escrever “Shakespeare já não me pode ensinar a ser subtil” (*ibid*, 217), ou ainda, de forma particularmente mordaz, “Os Deuses deram-lhe todos os grandes dons exceto um; o que não lhe deram foi o poder de usar esses grandes dons de um modo grande” (Pessoa, 1973: 303) – o que, em última instância, nos permite concluir que as diversas fabricações e tentativas de dissimular a herança maeterlinckiana neste projeto dramático somente servem para reforçar a inegável influência que o belga teve na génese do teatro estático pessoano.

Posto isto, sendo certo que Pessoa se inspira na obra de Maeterlinck, de forma mais ou menos evidente, é igualmente verdade que, mais que imitar um modelo, o poeta procura superá-lo, adaptando-o conforme as suas sensibilidades estético-poéticas; como explica pois Teresa Rita Lopes, há de facto um claro *legado e herança* no teatro estático pessoano que o poeta procura e, poder-se-á argumentar, consegue efetivamente *desafiar* e suplantar (1985: 183–236).

Já em relação à forma como a estética simbolista caracteriza igualmente o germinar do drama estático pessoano, importa, antes de mais, salientar que, como recorda, uma vez mais, Teresa Rita Lopes, o ascendente simbolista em Pessoa surge, numa primeira fase, na sua poesia lírica e através do contacto com a obra de poetas

portugueses, alguns deles seus contemporâneos – como sejam, Gomes Leal, Cesário Verde, José Duro, Camilo Pessanha e Eugénio de Castro –, que por sua vez denotavam a influência de autores como Charles Baudelaire (*ibid*, 144–146).

Por outro lado, a familiaridade que Pessoa tinha com a obra de autores percussores deste movimento como Shakespeare, Goethe e Edgar Allan Poe – o que é comprovado, não só pela biblioteca pessoal do poeta, mas também através de projetos de tradução, com especial destaque para o *Hamlet*, nunca finalizado, e *O corvo* de Poe, que chegou a ser publicado na revista *Athena* em 1924 –, contribui decisivamente para a afluência simbolista que está patente na sua dramaturgia, refletindo-se, por exemplo, no carácter onírico e espectral que permeia *O Marinheiro*, carácter esse de tal forma evidente que Pessoa, na carta que envia a Álvaro Pinto em novembro de 1914, após a recusa da publicação da obra na revista *A Águia*, afirma que este seu “drama num ato (...) se assemelhava, como com efeito se assemelha, ao escrito *Na Floresta do Alheamento*” (TE: 262), de cariz marcadamente simbolista, escrevendo.

O Marinheiro e conseqüentemente todo o drama estático pessoano são pois resultantes de um conjunto de diversas referências e influências estéticas que derivam do ecleticismo de Pessoa – demonstrado, por exemplo, através da sua biblioteca particular na qual constam nomes como “Ésquilo, Eurípides, Séneca, Marlowe, Shakespeare, Goethe, Voltaire, Racine, Tchekov, Wilde, Maeterlinck, Ibsen, Evreinoff”, entre outros, como destacam Freitas e Ferrari (TE: 353) – e da própria heterogeneidade literária do poeta, que desde cedo mostrou ambições de “converter-se, ele só, em uma literatura” (TH: 217).

No fim, é curioso assinalar que o teatro estático desenvolve-se num período de particular criatividade e proficuidade do poeta, ocorrendo paralelamente ao despertar da heteronímia e da criação de movimentos como o Sensacionismo, como demonstram, uma vez mais, Freitas e Ferrari (TE: 353), sendo de certa forma impossível dissociar esta obra do simbolismo e da estética maeterlinckiana que, como se procurou explorar, estão na sua génese – ainda que os temas e questões que Pessoa aborda em *O Marinheiro* transcendam estas influências, em especial atendendo ao processo de *êxtase*, profundamente interligado às questões existenciais e ao terror que daí nasce, sintoma da espectralidade que caracteriza o texto.

II. 2. O drama existencial

Escrito sob a já explorada influência do simbolismo maeterlinckiano, *O Marinheiro* vai progressivamente navegando por um labirinto poético e onírico até, por fim, desaguar num plano de terror existencial e espectral que envolve e sufoca as suas personagens – sendo a questão da interligação e confusão entre o sonho e a vida um elemento persistente no universo literário pessoano.

Posto isto, a ação propriamente dita deste drama estático em um quadro decorre num só quarto circular – denotando o ambiente claustrofóbico e assombrado que vai emergindo –, situado, tal como descreve Pessoa na didascália inicial, “num castelo antigo” (TE: 31), o que remete o leitor para um espaço ancestral, mítico e imemorial, contribuindo para esta ideia o facto de não se fazer mais nenhuma indicação ou descrição física que permita ao leitor fazer a qualquer tipo de identificação no tempo ou no espaço, para além da referência a “dois montes longínquos” e a “um pequeno espaço de mar”(*ibid.*), visíveis apenas através da única janela do quarto, da qual aparenta entrar um “resto vago de luar”(*ibid.*), indício de noite, espaço temporal propício à vigília.

Já em relação ao quarto, iluminado por quatro tochas, tantas quanto os corpos que coabitam no palco, este encontra-se completamente despido, à exceção de um caixão com uma jovem de branco – símbolo mais que evidente do imaginário da morte –, que se encontra no alto de uma eça e à volta do qual se encontram três veladoras, as únicas personagens do drama, sendo que, como escreve Pessoa, “A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela” (*ibid.*).

Estabelecida, deste modo, a descrição da *mise-en-scène*, e tendo presente a ideia de que o teatro estático, contrariando a já mencionada lógica aristotélica do teatro como uma mera representação mimética, tem como propósito permitir a “revelação de almas sem ação” (*ibid.*, 276), um dos aspetos mais evidentes de *O Marinheiro* é o facto de as personagens dificilmente se distinguirem entre si, não só por não terem qualquer tipo de caracterização que as diferencie umas das outras, mas também por se verem reduzidas a ser não nomeadas mas sim enumeradas; ou seja, ao serem mencionadas como a Primeira, a Segunda e a Terceira nas indicações cénicas elimina-se o elo simbólico existente entre um nome e a *identidade* pessoal, única e intransmissível.

Um outro aspeto, igualmente decorrente da tradição do teatro estático, é a inércia que constringe os movimentos das suas personagens, acabando esta imobilidade por dar destaque àquilo que, para Pessoa, é verdadeiramente importante, ou seja, aos *monólogos dialogados* compostos por longas e por vezes enigmáticas passagens, que levam à tal subversão não só das personagens mas também do próprio meio dramático, privilegiando-se desta forma a mensagem.

Neste sentido, é curioso notar que ainda no que diz respeito ao movimentos das personagens deste drama, para além de escassos, estes resumem-se a meras trocas de olhares, cruzares de mãos, suspiros e pausas, parecendo ser sempre regidos por um cuidado extremo, não havendo gestos abruptos e muito menos irrefletidos, quase como se o mais mínimo dos gestos fosse capaz de por fim ao processo de transe e de *êxtase* inerente à *revelação das almas* – o que aparenta ser confirmado quando uma das veladoras afirma “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho” (*ibid*, 33).

Já em relação ao enredo propriamente dito, este assenta no diálogo entre as três veladoras que procuram passar o tempo, com o intuito de se distraírem e afastarem temores relacionados com a sua efemeridade – desde logo anunciados pela presença do cadáver que velam –, contando histórias e divagando sobre as suas recordações, o que, como uma delas confessa, “sempre é belo” (*ibid*, 32). Estes relatos depressa adquirem contornos indistinguíveis de um sonho, tal como confessa uma das personagens quando lamenta que “O passado não é senão um sonho” (*ibid*, 35) – importando, contudo, relembrar que, dado os conteúdos ontológicos desta obra, mais do que entregues à insónia e ao luto literal do cadáver que se ergue diante de si, as veladoras velam sim “as horas que passam” (*ibid*, 41), reflexo do passado há muito perdido, como se antevê quando a Terceira afirma “Pobre da feliz que fui!” (*ibid*, 36).

É pois neste contexto que a segunda veladora relata um sonho que teve a respeito de um marinheiro que se havia perdido numa ilha longínqua e que, impossibilitado de regressar à sua pátria, construiu um novo universo onírico, no qual recriou todo o seu passado. O sonho termina, contudo, de forma trágica, uma vez que, como relata a veladora:

Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... (*ibid*, 41).

Findo este relato e confrontadas com a possibilidade de, a par de o marinheiro, também elas serem meros fragmentos de um sonho, abate-se sobre a veladoras um profundo estado de terror, que as obriga a confrontar as questões existenciais que Pessoa procura explorar através do seu drama, abrindo-se igualmente as portas para o cariz fantasmagórico que assombra o texto. Consciente, pois, deste confronto existencial e do terror que condiciona e caracteriza este texto, Pessoa sumariou, da seguinte forma, *O Marinheiro*:

Começando com muita simplicidade, o drama cresce gradualmente até um grau terrível de terror e dúvida, que aumentam e aumentam, até absorverem em si as almas das três personagens e a atmosfera do quarto e mesmo o poder que o dia tem para começar. || O fim desta peça contém o mais subtil terror intelectual que alguma vez se viu. Um ambiente opressivo cai sobre as três figuras e fá-las falar quando não têm vontade de falar, nem nenhuma razão para falarem (*ibid*, 260).

Deparando-nos, portanto, com um texto propositadamente enigmático – no qual as memórias flutuam entre os sonhos e as personagens se debatem, sem sucesso, com a iminência da sua morte, anunciada pelo raiar da manhã, momento no qual “Há gente que acorda” (*ibid*, 47) e subitamente tudo termina –, resta-nos a nós, leitores, tentar decifrar esta “charada esotérica”, tal como Antonio Tabucchi (1984: 83) a designou, através da análise do simbolismo que Pessoa imprime no texto.

O Marinheiro assume-se, pois, como um drama feito de compassos de espera, inerentes ao ato de vigília ao qual as veladoras estão entregues enquanto aguardam ansiosamente a travessia da noite para o dia, portos tão distintos e opostos quanto os da vida e da morte ou os do mundo real e o sonhado, paradigmas que caracterizam igualmente o texto.

Neste sentido, o ponto de partida do drama foca-se, precisamente, na ansiedade causada pela passagem do tempo, visível quando uma das veladoras afirma: “Ainda não deu hora nenhuma” (TE: 31). Não menosprezando a forte carga simbólica transmitida pela presença do “caixão com uma donzela, de branco” (*ibid*, 31) e o sentimento de temor existencial que ele provoca, o Tempo parece ainda assim funcionar como o principal instigador da ação, tanto mais que – com uma especial incidência já na parte final do texto – a sua passagem é também ela uma recordação constante do quão efémera é a vida. De facto, se num primeiro momento o tempo e o presumível passar das horas causa nas veladoras nada mais que sentimentos de impaciência e tédio, o que as obriga a entreter-se, este depressa se transforma num assombroso símbolo do seu iminente desaparecimento, pois em “Breve será dia” (*ibid*, 37).

Dada a sua importância, não deixa então de ser interessante constatar que, tal como refere uma das veladoras, “Não há relógio” (*ibid*, 31) que, mais que um mero objeto decorativo, assinala e torna observável a passagem do tempo e como tal, através desta medição numérica, transforma o tempo em “algo em que se pode fixar um agora pontual” (Heidegger, 2003: 29), passando o espaço temporal a ser como que visível, quase físico, palpável e, acima de tudo, passível de ser experienciado e vivido.

Registando um tempo que é “continuamente igual, homogéneo” (*ibid.*), reflexo do seu carácter cíclico, o relógio condiciona assim a nossa existência e recorda-nos persistentemente das regras do mundo natural que habitamos, de tal modo que, já antes dos relógios de sol, das clepsidras, e dos várias engenhos mecânicos que lhes sucederam, existia um “relógio que o ser-á humano desde sempre possuiu – o relógio natural da mudança do dia para a noite” (*ibid.*), cujo ritmo se repercute de forma clara ao longo do drama.

Tendo estas ideias em conta, a ausência de um relógio propriamente dito em *O Marinheiro* – para além de ser fulcral na lenta construção do clima espectral e onírico que se observa no texto, tal como indicia uma das veladoras ao afirmar que “sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso” (TE: 33) –, representa não só a indefinição temporal que caracteriza o drama mas também a indefinição e as progressivas dúvidas existenciais que se abatem sobre as veladoras que, incapazes de se *fixarem* num espaço temporal assistem à progressiva erosão do plano existencial no qual se encontram, através da confusão entre o seu presente e o passado, real e imaginado, vendo a sua vida como que suspensa e interrompida.

A par do tempo, também o mar, que numa visão cosmogâmica vem das entranhas da terra, assume-se como um elemento fundamental na construção desta charada, mar este que se vê pela janela do quarto, escondido “entre dois montes longínquos” (*ibid*, 31), e convida as veladoras a recontar o seu passado, ao invocar nelas, qual canto de sereia, sentimentos de saudade e nostalgia pela vida que teriam tido, tal como evidenciado por falas como: “À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado” (*ibid*, 37).

Simbolizando pois “a dinâmica da vida” (Chevalier e Gheerbrant, 2001: 592) e consequentemente da morte, enquanto “lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (*ibid.*), o mar, graças à sua natureza misteriosa e volátil, representa ainda uma “situação de ambivalência” e o “estado transitório entre as possibilidades” (*ibid.*) da realidade, o que é facilmente observável neste drama a partir do momento em que as veladoras passam a maior parte do drama imersas num estado de dúvida e inquietação existencial, quase como se estivessem à deriva e à espera de serem guiadas pelo Caronte, personificação da travessia entre a vida e a morte.

Por outro lado, para além do seu tradicional valor simbólico que em tudo remete para as questões existenciais de *O Marinheiro*, o mar, conjuntamente com todo o imaginário que o rodeia, funciona como berço ancestral da matriz cultural europeia e ocidental, graças aos mitos fundacionais que origina e às obras basilares que inspira, sendo disso exemplo não só os poemas homéricos, mas também a *Eneida* de Virgílio e, no panorama português em específico, os *Lusíadas*.

Ao mesmo tempo, decorrente também desta influência, o processo de autognose de Portugal, popularmente designado por *jardim à beira mar plantado*, é igualmente em tudo devedor de uma visão arquetípica do mar como um espaço predestinado a ser desbravado, desde logo atendendo à história da fundação mítica de Lisboa por Ulisses, e, em especial, ao período da expansão marítima e subsequente Império Colonial Português – sendo esta visão e legado perpetuados cada vez que ecoa o hino nacional, *A Portuguesa*, e se exultam os mitificados *heróis do mar*.

Não estando alheio a estes fenómenos e heranças culturais, também Pessoa reflete e adapta através da sua obra poética uma conceptualização bastante própria de pátria, igualmente influenciada pelo signo do mar, sendo por certo o exemplo mais evidente desta ideia a obra *Mensagem*. Como escreve Eduardo Lourenço, após a sua

chegada a Portugal, “Repatriado, o jovem Pessoa vai redescobrir uma pátria menos imperial, gloriosa, culturalmente viva e fascinante que a sua pátria cultural ideal, duplamente sonhada” (1993: 50). Assim, de uma forma muito simplificada, recontando os mitos fundacionais da história portuguesa e tecendo um estreito diálogo com os *Lusíadas*, Pessoa anuncia através de *Mensagem* o advento do Quinto Império, idealizando um Portugal renascido que fosse capaz de ser não só um pináculo cultural mas também um farol místico e espiritual – sendo que, em última instância, “com *Mensagem* sonhamos uma pátria de sonho para redimir a verdadeira” (*ibid*, 19), faltando-nos contudo, como urge Pessoa, “Chamar Aquele que está dormindo / E foi outrora Senhor do Mar” (M: 90).

Existe assim, de uma forma transversal, uma ideia do mar associado a uma pátria idealizada e conseqüentemente inalcançável na obra pessoana, o que se reflete no drama em análise, desde logo atendendo à história do marinheiro, figura que titula a peça e que constrói em sonhos uma réplica mais que perfeita daquela que fora em tempos a sua casa, entretanto há muito perdida e à qual jamais conseguirá retornar. Contudo, também as veladoras testemunham esta noção de pátria e do mar como um espaço idílico, distante e, mais que tudo, impossível de alcançar, quando lamentam que “Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...” (TE: 33).

Ainda a respeito da ideia de pátria nesta obra, escreve Tabbucchi, que ela pode muito bem ser entendida como “o arquétipo inconsciente ou a ideia platónica de pátria, ou talvez do Nada, que para Pessoa é porventura a pátria mais adequada dos sonhos que nós somos” (1984: 96), de modo a que no fim, mais que um mero espaço ou sentimento de pertença ancestral ligado à ideia de casa, a pátria adquire, de forma bastante clara em Pessoa, um forte valor espiritual que remete para o plano da interioridade – podendo-se entender desta forma, tanto a ilha do marinheiro como o quarto no qual as veladoras aguardam a chegada da manhã, como uma espécie do palco assombrado e onírico no qual, através dos seus sonhos, redescobrem e reinventam a sua identidade.

Encarceradas então no alto da sua torre, prisioneiras da insónia e do temor existencial que lhes vai toldando a razão, as veladoras olham para o mar como um claro ponto de fuga da realidade, o que é desde logo anunciado por uma delas quando, recordando a sua infância, revela: “olhava para o mar e esquecia-me de viver” (TE: 34). Neste sentido, embaladas pelas *ondas* que levam na “alma” (*ibid*, 35), esta ânsia de

retornar a um passado, a uma outra pátria na qual teriam quiçá sido felizes – ou melhor dizendo, a uma outra versão de si, na qual o medo da morte e o terror não se havia, ainda, apoderado delas –, impele-as precisamente a empreender uma “aventura interior” (*ibid*, 43), entendida como uma viagem de introspecção, pautada pelo confronto com as suas reminiscências e com os limites e ilusões da sua realidade.

Opondo-se ao próprio ato de viver, o sonho oferece, contudo, nada mais que uma momentânea e fútil libertação às veladoras, pois estas vêm-se absortas num estado de passiva imobilidade, inerente à forma dramática da qual brotam, de tal forma que, entregues aos seus destinos, as personagens lamentam estarem sujeitas aos desígnios de uma “aranha enorme” que lhes “tece de alma a alma uma teia negra” (*ibid*, 46) – sendo a aranha frequentemente entendida como representando simbolicamente “a criadora cósmica, a divindade superior ou o demiurgo” (Chevalier e Gheerbrant, 2001: 71), ao mesmo tempo que o “seu fio evoca o das Parcas” (*ibid*, 70), o que em tudo reflete a trama central de *O Marinheiro*. No fim, este sentimento de impotência e de terror face ao seu destino obriga as veladoras a questionar se não seria então preferível fecharem-se no sonho e “esquecer a vida” (TE: 43), para que também a Morte se esquecesse delas, depressa concluindo contudo que no fim, face à própria inércia que as controla, “nada vale a pena” (*ibid*).

Depressa se percebe que, embora lhes ofereça refúgio, o progressivo mergulhar no mundo dos sonhos e das suas falsas memórias faz com que as veladoras fiquem imersas numa espécie de sono latente, questionando, como já referido, a sua própria existência – inquirindo “Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (*ibid*, 44) – e permitindo que se instale sobre elas um crescente terror, enquanto anseiam pela manhã que as desperte e ponha fim a tamanho pesadelo.

Assim, fruto da tomada de consciência da sua incerteza existencial, evidenciada por passagens como “É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo...” (*ibid.*), as veladoras vêm-se confrontadas pelos “seus outros eus que não sabem quem elas são no presente” (Fragata, 2011: 137) à medida que vão assistindo ao lento desabar da sua identidade, podendo este drama existencial que as atormenta ser sintetizado pelo momento no qual uma das veladoras questiona: “Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?” (TE: 46) – o que denota, igualmente, uma das mais interessantes

questões temáticas do texto, ou seja, a luta persistente das personagens em torno da sua auto-identificação e determinação, em especial, em relação à fala.

Se a *fala*, enquanto forma de comunicação, é uma das manifestações máximas do ser e da identidade física, intelectual e espiritual de cada um de nós, poder-se-á então entender que o facto de as personagens se verem desprovidas de uma voz própria reflete a incapacidade de se reconhecerem a elas próprias e a sua eminente obliteração – o que vai ao encontro dos próprios preceitos do teatro estático, emblemático pelos monólogos dialogados que assentam, precisamente, na ausência de contornos claros entre as personagens que habitam o drama, em especial no que diz respeito às suas falas, criando-se desta forma um diálogo frequentemente autorreferencial e monocórdico, de cariz poético.

Por outro lado, a *palavra* é também um ato de criação – tal como demonstra a tradição bíblica, assente no preceito de que *no princípio era o Verbo* –, neste caso de mundos para além do real; como afirma, uma das veladoras, dando início à trama e, posteriormente, à história do marinheiro: “Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido” (*ibid*, 32), explicitando de forma clara esta ideia da linguagem como uma ferramenta simultaneamente criativa e criadora, cujo propósito é dar forma e vida aos sonhos, podendo-se, quiçá, antever neste texto, a teoria pessoana, tal como apresentada por Humberto Brito, de que “toda a produção artística consiste numa transcrição de sonhos interrompida” (2021: 114).

Não obstante estas ideias, de forma a refletir sobre esta perda de voz por parte das veladoras, dada a sua pertinência e o facto de ser particularmente útil para entender esta questão, parece imperativo recordar o célebre aforismo da autoria de Ludwig Wittgenstein: “*Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo*” (1995: 114). Ainda que não pretendamos tecer uma análise exaustiva em relação ao seu pensamento – servindo esta citação mais de mote do que propriamente de base teórica, ressaltando-se, deste modo, os eventuais lapsos interpretativos – é certo que, de forma a melhor compreender esta conceptualização, importa primeiramente salientar que as reflexões que o autor escreve no seu magistral *Tratado* circunscrevem-se à disciplina filosófica da Lógica, o que é desde logo anunciado quando este sintetiza que a linguagem corresponde tão só à “totalidade das proposições” (*ibid*, 52).

Propondo-nos assim a fazer uma leitura menos filosófica e mais poética das ideias que este *Tratado Lógico-Filosófico* apresenta, de forma a refletir sobre a questão

da fala em *O Marinheiro*, escreve Wittgenstein que “não podemos dizer aquilo que não podemos pensar” (*ibid*, 115), acrescentando, mais adiante, que não é possível pensar (logicamente) sobre o que está “para lá dos limites do mundo” (*ibid.*), ou seja, sobre tudo aquilo que é inalcançável e impossível de ser experienciado, dado os condicionamentos naturais a que estamos sujeitos e que reduzem o escopo do nosso pensamento, como sejam as nossas limitações físicas, materializados pelo “corpo”, sendo o próprio sujeito, também ele, “um limite do mundo” (*ibid.*).

Esta teorização implica contudo a existência de algo para além do *mundo*, que Wittgenstein entende corresponder à “totalidade dos factos” (*ibid*, 29), e consequentemente fora dos limites da própria linguagem, assumindo o autor esta mesma possibilidade quando escreve: “Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico” (*ibid*, 141).

Neste sentido, será então a perda de voz das veladoras – fruto da sua vontade consciente de deixar de falar, tal como indiciado por excertos como “Não tentemos seguir nesta aventura interior (...) Não falemos mais disto, nem mesmo a nós próprias” (TE: 43) – nada mais que reflexo deste confronto com o inexplicável e com o místico? Se “O que é místico é que o mundo exista, não como o mundo é” (Wittgenstein, 1995: 140), é de facto facilmente observável que a tormenta emocional das personagens de *O Marinheiro*, embora há muito anunciada, cresce quando estas, despertadas pelo seu próprio sonho, começam a questionar os contornos e os porquês da sua existência e do mundo no qual habitam. Como pergunta a Primeira, embrenhando-se no mistério que a rodeia: “Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?” (TE: 44)... no fim, como sentencia Wittgenstein, “Acerca daquilo que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio” (1995: 142), o que é em tudo reminiscente da conclusão de *O Marinheiro*, na qual as veladoras, incapazes de encontrar respostas para a charada existencial na qual se encontram, pura e simplesmente “quedam-se silenciosas” (TE: 47).

De igual modo, lê-se ainda no *Tratado* que “O mundo e a vida são um” (Wittgenstein, 1995: 115), o que denota a íntima relação entre o *ser* e a *realidade* na qual ele habita, explicando-se igualmente desta forma que à desintegração da identidade das personagens e ao crescente dissipar da energia que lhes dá vida – o que é testemunhado por falas como “Pesam as pálpebras a todas as minhas sensações” (TE: 47) – suceda a transformação e fim do mundo e palco que estas ocupam, quando “A

luz, como que subitamente, aumenta” (*ibid.*), anúncio da manhã que, trazendo consigo o fim do sonho, simboliza a morte, concluindo-se desta forma a peça, pois “Com a morte o mundo não se altera, cessa” (Wittgenstein, 1995: 139).

II. 3. A dimensão espectral

À medida que vão dando forma ao drama existencial de *O Marinheiro*, caracterizado pelas questões previamente analisadas, as veladoras assistem, simultaneamente horrorizadas e impávidas, à crescente presença de um espectro, cujo despertar, acompanhado pelo raiar da manhã, produz a ameaça do iminente eclipsar da sua existência à medida que as assombra e “faz continuar falando” (TE: 46).

Neste sentido, para além do mero “terror intelectual” (*ibid.*, 260) que o caracteriza – ao qual Fernando Pessoa alude num excerto previamente citado e que aflige não só as personagens de *O Marinheiro*, mas também os próprios leitores, devido às questões existenciais e metafísicas que são abordadas –, este texto é deveras *assombrado*, dado o seu cariz fantasmagórico, sendo o aparecimento da figura simbólica do espectro a personificação máxima desta ideia, espectro este que, fiel à sua função, atormenta as veladoras, tal como evidenciado por excertos como:

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... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (*ibid.*, 47).

Posto isto, embora o espectro, nesta análise entendido como correspondendo à *quinta pessoa* evocada pelas veladoras, se encontre, pelo menos inicialmente, num estado de dormência – sendo-lhes por isso impercetível, uma vez que elas somente ganham plena consciência da sua presença e do terror que ele representa já na parte final do drama, quando uma delas anuncia “Há mais presenças aqui do que as nossas almas” (*ibid.*, 47), em antecipação do momento no qual “há gente que acorda” (*ibid.*, 45) – o carácter fantasmagórico, pautado pela presença de elementos tidos como sobrenaturais,

capazes de causar estranheza e sentimentos de inquietação e *alheamento* no leitor, encontra-se presente desde os momentos iniciais do texto.

Dado o escopo desta análise, de modo a analisar devidamente a espectralidade que caracteriza *O Marinheiro*, importa, antes de mais, contextualizar e clarificar algumas questões relativas à própria questão da fantasmagoria na arte e na literatura – tanto mais quando a espectralidade é evidenciada neste texto não só através da figura do espectro, mas também por elementos tidos como fantásticos, de cariz tipicamente onírico e simbólico, frequentes na obra pessoana de influência simbolista, como é o caso do teatro estático. Assim, mais que do que estar circunscrita à mera aparição de figurações espectrais com o propósito de causar sensações de terror, esta dimensão espectral

permite-nos explorar as fronteiras entre a realidade e a ficção, o consciente e o inconsciente, o racional e o irracional.

A existência de figuras e entidades tipicamente entendidas como pertencendo à dimensão espectral em narrativas tanto escritas como orais é, desde logo, um fenómeno transversal aos mais diversos contextos histórico-geográficos, tal como apontam María del Pilar Blanco e Esther Peeren (2013: 1–27), investigadoras com obra publicada na área da espectralidade enquanto campo de estudo ligado à literatura e demais expressões culturais.

Tendo dado origem a um diversificado conjunto de expressões culturais, como sejam os ritos de cariz religioso, ligados ao culto da morte e dos antepassados, ou a fenómenos relacionados com o campo do ocultismo – de particular interesse para Pessoa, que chegou a participar em sessões espíritas, como reconta, por exemplo, Richard Zenith (2022: 463), para além de alegar ter entrado “em contacto com espíritos astrais através da escrita automática” (*ibid*, 514) –, torna-se facilmente perceptível a influência que o fascínio ancestral pela dimensão espectral exerce na nossa *psique* e matriz cultural, cujo legado se testemunha através de um vasto leque de mitos, como seja o de Orfeu e Eurídice (que, apesar de não ser uma *história de fantasmas* propriamente dita, tem como foco central a travessia espectral entre os planos do mundo real e irreal, da vida e da morte), e de representações literárias, podendo-se destacar, a título de exemplo, o *Hamlet* de William Shakespeare ou o poema *O Corvo*, de Edgar Allen Poe, que Fernando Pessoa chegou a traduzir e que contém características fantasmagóricas, personificadas pelo corvo titular, que assombra o sujeito poético.

Contudo, como referem, uma vez mais, María del Pilar Blanco e Esther Peeren (2013: 31–36), ocorre nos finais do século XX uma transformação significativa a nível da conceptualização teórica em torno desta dimensão espectral (que as autoras designam por *spectral turn*), procurando-se afastar a fantasmagoria, enquanto campo de estudo, do mundo da espiritualidade e do oculto.

Por outro lado, a própria imagem do espectro, enquanto mecanismo literário e narrativo, sofre alterações, pois se antes o fantasma apresentava-se, frequentemente, como uma figura concreta, cujo propósito narrativo consistia em, através do *assombramento* das personagens, alimentar a trama, criando motivações, intrigas e caos (podendo-se recordar, a título de exemplo, alguns dos espectros que habitam os dramas shakespearianos, sendo o exemplo máximo o caso do fantasma do pai da personagem titular de *Hamlet*), com esta *viragem* conceptual, o espectro passa a ser entendido como um conceito e elemento acima de tudo simbólico e alegórico, capaz de contaminar o texto que, por sua vez, torna-se igualmente espectral – de tal modo que, atendendo a esta mesma ideia, a análise da dimensão espectral de *O Marinheiro* que pretendemos fazer incide não só sobre o fantasma em si, enquanto figura concreta, representada através da “quinta pessoa” (TE: 47) que assombra as veladoras, mas sim sobre o signo da espectralidade temática e metafórica que permeia o texto.

Focando-nos, por fim, na caracterização propriamente dita da fantasmagoria que caracteriza *O Marinheiro*, importa, em primeiro lugar, destacar que, como facilmente se depreende, a figura do fantasma está, desde os primórdios da sua conceptualização, intrinsecamente relacionada com a morte e conseqüentemente com o luto, sendo que como afirma Jacques Derrida, numa conversa com Bernard Stiegler sobre esta mesma questão, “Just because the dead no longer exist does not mean that we are done with specters. On the contrary. Mourning and haunting are unleashed at this moment” (Derrida e Stiegler, 2013: 49).

Recordando assim a presença assombrosa da donzela de branco que, simbolizando um mais que evidente prenúncio de morte, atua desde o início do texto como uma recordação constante da efemeridade das próprias veladoras, conjuntamente com o facto de as personagens estarem embrenhadas num rito funerário, típico do processo de luto, observa-se facilmente esta interligação entre a morte e o espectro, cujo despertar é uma consequência direta da vigília e do sonho que dela surge – sendo que a dado momento, antes de se deixarem tomar pelo estado de terror e simultânea êxtase, a

Segunda questiona “Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?” (TE: 42).

Ainda no que diz respeito à sua conceptualização, afirma, uma vez mais, Jacques Derrida que “A specter is both visible and invisible, both phenomenal and nonphenomenal: a trace that marks the present with its absence in advance” (2013: 39), podendo-se deste modo entender que o espectro habita numa espécie de limbo, não só espaço-temporal, mas também existencial, situando-se portanto numa posição limítrofe, entendida como uma zona de travessia entre o mundo visível e invisível, vulgo mundo material e imaterial (também por vezes designado de virtual), ou entre o mundo real e o fictício... em suma, entre a vida, o sonho e a morte.

No seguimento desta noção de spectralidade, atendendo pois às personagens e aos cenários e descrições que Pessoa constrói através das didascálias deste texto, é inegável que estes elementos, não obstante as suas especificidades e particularidades, habitam neste limbo espectral, de tal forma que, como sintetiza José Augusto Seabra, o drama decorre efetivamente “fora do espaço e do tempo, ou pelo menos de um tempo e de um espaço referenciáveis” (1989: 69).

Tendo-se já brevemente refletido, no capítulo anterior, sobre a questão da indefinição temporal que se observa em *O Marinheiro*, relacionada com o símbolo do relógio e a sua ausência, resta-nos analisar a ausência de um espaço *referenciável*. Assim, o primeiro exemplo desta indefinição espacial relaciona-se com o próprio quarto no qual ocorre a “revelação de almas sem ação” (TE: 276), enquanto as veladoras esperam pelo amanhecer. Estando localizado “num castelo antigo” (*ibid.*, 31) – o que cria junto do leitor a ideia de um espaço ancestral, mítico e imemorial – este quarto é, antes de mais, caracterizado pelo vazio material que nele impera, não havendo qualquer adorno para além do caixão, que se ergue ao centro, e das tochas, cuja luz, conjuntamente com “um resto vago de luar” (*ibid.*), tudo ilumina; se por um lado, esta ausência de caracterização pode ser apenas e só sintoma da rejeição da teatralidade cénica inerente ao drama estático, por outro, este vazio cénico e sobriedade descritiva contribuem para a sensação de mistério e estranheza que pauta *O Marinheiro*, ao mesmo tempo que, ao afastar-se da representação mimética do mundo tal como ele é, aproxima-o da dimensão simbólica e, conseqüentemente, espectral.

Mais que um mero cenário, assemelhando-se quase a uma cela monástica (espaço mais que propício à auto-reflexão e ao questionar dos mistérios existenciais

com a qual as veladoras se entretêm), certo é que dada a sua lúgubre descrição, que em tudo se prefigura como um espaço *liminar*, ou seja, transitório e destinado ao ato da *espera* – em especial tendo em conta o próprio ato de velar –, o quarto constitui-se como um autêntico limbo entre o mundo real e irreal, o visível e o invisível, a vida e a morte, podendo-se igualmente argumentar que a ilha do marinheiro comporta igualmente esta feição.

A dimensão espectral, relacionada com o espaço físico tal como Pessoa o descreve, ainda que de forma escassa, reflete-se contudo de forma particularmente clara quando se atenta na didascália que encerra o texto, na qual, após o clímax do assombramento caracterizado pelo terror existencial que se abate sobre as veladoras, se lê: “Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia” (*ibid*, 47); ora, entendendo-se o carro como um símbolo da modernidade e da época contemporânea – importando, ainda assim, salientar que o seu aparecimento traz consigo um conjunto de novos desafios interpretativos, sobre os quais procuraremos refletir, mais adiante –, este constitui-se como um claro elemento disruptivo do presumível espaço ancestral e imemorial no qual decorre a ação de *O Marinheiro*, fomentando, ainda mais, a perceção de que este drama se encontra como que a planar num espaço indefinido, vulgo limbo espaço-temporal, característico da dimensão espectral.

Para além do mais, ao corresponder à ideia de *interioridade*, o quarto, antecâmara da revelação das almas, contrasta de forma clara com o mundo exterior, figurado pelo carro, sendo que no fim, ao abrirem e encerrarem, respetivamente, o texto, estes elementos cénicos, constituindo como que dois marcos espaço-temporais distintos, simbolizam o percurso dramático das personagens, que se veem obrigadas a empreender uma atribulada viagem de auto-reflexão que culmina com a obliteração da sua identidade, quando transpõem do mundo dos sonhos para o plano da realidade.

A fantasmagoria que transparece em *O Marinheiro*, não se reduz contudo à indefinição previamente enunciada, relacionada com a ideia do limbo, e ao espectro propriamente dito – incorpóreo e de contornos pouco definidos, eventual retalho de um sonho e símbolo de algo, ou de alguém, para além do mundo no qual as veladoras habitam, tal como se pretenderá expor mais adiante.

De facto, como recorda, por exemplo, Flávio Rodrigo Penteadó, a dimensão espectral observa-se igualmente, de modo geral nos dramas estáticos pessoanos, na “condição espectral das figuras que povoam a cena, quase sempre desprovidas de nome

próprio e de quaisquer outros componentes que assegurem a caracterização individual delas” (2021: 75), o que facilmente se aplica ao caso das veladoras que ao debaterem-se com o terror existencial, que as obriga a refletir sobre a sua própria autodeterminação e existência, veem-se empurradas para este mundo indefinido entre a vida e a morte, propício ao surgimento de figuras fantasmagóricas.

Aproveitando, assim, para refletir sobre a natureza espectral das próprias veladoras, convém recordar que o facto de não possuírem traços que permitam desenhar uma personalidade própria, aliado à sua falta de caracterização, torna as personagens praticamente indistinguíveis umas das outras. De igual modo, como já referido, o único traço que nos permite fazer uma possível separação entre elas resume-se às indicações cénicas nas quais estão contidas os seus nomes, que consistem apenas e só na sua enumeração enquanto Primeira, Segunda e Terceira, o que, depressa se percebe, testemunha igualmente a ausência de uma identidade própria.

Assistindo-se, deste modo, ao processo transversal a todo o teatro estático que Caio Gagliardi conceptualiza como correspondendo à “sublevação das personagens com relação às suas falas” (2011: 99) – falas estas que, por sua vez, são caracterizadas por um tom intensamente poético e autorreferencial, o que dificulta ainda mais a distinção da identidade entre quem fala e quem responde, tornando-se o texto, como sintetiza José Augusto Seabra, “numa espécie de solilóquio obsessivo, reduzindo-se a três vozes que entre si ecoam” (1988: 69) –, é certo que esta dissolução da identidade das personagens, em prol da autonomização do texto, uma herança do teatro de cariz simbolista, traduz a dimensão espectral que as absorve.

Neste sentido, a confusão entre as falas das diferentes personagens e a sua progressiva obliteração transportam as veladoras para o tal limbo, símbolo máximo da indefinição entre os planos do visível e do invisível, da vida e da morte, da realidade e do sonho – sendo que, tendo em consideração os conteúdos ontológicos de *O Marinheiro*, esta noção da indistinção, por parte das próprias veladoras, não só de si próprias mas também entre o que é a realidade e o sonho, é ademais pertinente, em especial atendendo a passagens como “O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho” (TE: 34).

Desprovidas de identidade e de uma voz própria, ao estarem sujeitas ao estatismo inerente ao género do dramático em que *O Marinheiro* se insere, as veladoras vêm-se, assim, igualmente desprovidas de um corpo propriamente dito, uma vez que,

como recorda Flávio Rodrigo Penteadó “o drama moderno e contemporâneo dispensa a elaboração de personagens que funcionem como simulacros de um indivíduo de carne e osso” (2021: 82) – sendo que no fim, dado os seus contornos espectrais, estas figuras esfumaçadas assumem-se como meras mortalhas ou fantasmas de quem em tempos haviam sido, aparentando ser nada mais que simples fantoches sob os quais alguém lança a sua “teia negra” (TE: 46) e faz ecoar a sua voz.

Recordando, finalmente, a conclusão deste drama, esta é marcada pela aparentemente misteriosa frase “Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia” (*ibid.*, 47) , o que levanta todo um repto de questões de natureza interpretativa sobre as quais é pertinente refletir. Deste modo, é imperativo perguntar: quem ouve este carro? Serão as veladoras que, finda a noite, “quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras” (*ibid.*), presumidamente extintas? Ou será a “quinta pessoa” (*ibid.*), espectro assumido, que supostamente acorda, quem efetivamente escuta o carro? E que representará ao certo este fantasma que assombra o texto?

Responder de forma definitiva a estas questões não se prefigura, contudo, uma tarefa fácil, uma vez que, a par de outros textos pessoais, *O Marinheiro* encontra-se, à primeira vista, encoberto numa bruma de mistério, criando-se com esta obra um labiríntico universo de natureza onírica e simbólica, que pode dar origem às mais variadas interpretações. No fim, como classificar *O Marinheiro*? Trata-se de um sonho, de um pesadelo, de uma assombração? Como escreve o poeta, talvez “o único mistério é haver quem pense no mistério” (Pessoa, 1979: 26), restando-nos encarar este desafio e apresentar uma possível interpretação da obra, atendendo às questões formuladas sob o signo da espectralidade, com o intuito de aproximar *O Marinheiro* de uma possível teoria da criação literária, tal como Pessoa a concebe, face à alegoria e aos aspetos simbólicos contidos neste texto.

Capítulo III

A sublimação pela escrita

Com o objetivo de apresentar, por fim, a leitura alegórica de *O Marinheiro* – que nos permite aproximar este texto da teoria da criação literária que Pessoa constrói na sua obra, assente na ideia da interrupção do sonho –, é necessário atender, primeiramente, à questão autoral, de forma a clarificar o que é, para Fernando Pessoa, um autor.

Esta questão, embora aparentemente simples, apresenta um conjunto de complexidades, inerentes à construção polifónica com que o poeta edifica a sua obra e à subentendida subversão dos cânones tradicionais que daí advém.

De forma a clarificar estas conceptualizações da autoria, pretendemos atender a um conjunto de textos pessoanos nos quais o autor discorre, explicita e implicitamente, sobre o tema, centrando-se esta leitura na ideia do *génio* e na construção autoral que dá origem à heteronímia que, como demonstrado, resulta da tendência dramática do poeta.

Estabelecida esta questão, explorar-se-á de que forma entende Pessoa o processo criativo por detrás do fenómeno da escrita, enquanto forma de exteriorização da figura autoral, que – como pretendemos demonstrar –, é intrínseco do sonho e assume-se como um ato de *sublimação*.

Por fim, pretendemos expor e sistematizar a alegoria autoral presente em *O Marinheiro*, atendendo à análise ontológica feita nos capítulos anterior e que tem por base a dimensão espectral e onírica que caracteriza a obra, de forma a evidenciar a conceptualização poética que está na base da criação da sua obra, análoga à noção de *escrita automática*.

III. 1. O que é um autor?

A quase hercúlea tarefa de tentar consolidar uma possível teoria pessoana sobre a autoria assume-se como aparentemente inglória, desde logo, devido às volúveis e frequentemente contraditórias reflexões, implícitas e explícitas, que Pessoa tece sobre o tema, para além da multiplicidade da sua obra do e de autores que a assinam.

Não obstante, tomando por mote a célebre interrogação que serve de título à palestra e posterior obra de Michel Foucault (2018) sobre o problema da autoria, com o propósito de decifrar o que significa para Pessoa ser autor, uma possível tentativa de resposta a esta questão deve ter como ponto de partida a conceptualização pessoana do autor como uma figura de génio superior e, conseqüentemente, digna de ser célebre e celebrada, tal como se explora em *Heróstrato*.

Neste ensaio, notoriamente inacabado e que, como Richard Zenith salienta no prefácio à obra, terá sido “provavelmente iniciado em 1929” (H: 38), Pessoa recupera o mito de Heróstrato – que ao incendiar propositadamente o Templo de Diana em Éfeso vê o seu nome imortalizado, passando a figurar “na companhia de todos os homens que se tornaram grandes pelo poder da sua individualidade” (*ibid*, 64) – para refletir sobre a celebridade, particularmente, a literária, pois, como sentencia o poeta, no fim “Toda a celebridade é, na realidade literária, porque a literatura é a verdadeira memória da humanidade” (*ibid*, 60).

Embora a questão da imortalidade literária – que está em tudo relacionada com as ambições de Pessoa em ver o seu génio e obra reconhecidos³, ele que, poder-se-á argumentar, tornou-se, postumamente, no mais célebre poeta português do século XX – seja, por si só, meritória de uma análise detalhada, é certo que, face ao escopo deste trabalho, aquilo que de mais interessante o poeta expõe em *Heróstrato* são as considerações relativas, uma vez mais, à ideia do génio aplicado à literatura e ao seu ofício de autor.

Posto isto, apresentando um conjunto de críticas e reflexões sobre a obra de alguns dos seus *mestres* e influências – como sejam Shakespeare, Milton e Whitman, passando pelo “grande poeta português chamado Cesário Verde” (*ibid*, 53) –, Pessoa vai caracterizando aquilo que ele entende ser a característica intrínseca a todos os escritores dignos de celebridade, ou seja, o *génio*, que corresponde à “inteligência abstracta individualizada” (*ibid*, 49) e “adstrita ao indivíduo” (*ibid*, 50) que, como tal, “não é imitável” (*ibid*, 116), distinguindo-se, desde logo, do “talento e argúcia” (*ibid*, 49), ainda que estes o acompanhem frequentemente.

Já num outro apontamento, mais incisivo no que diz respeito à conceptualização deste elemento indispensável à criação poética, Pessoa – antecipando, quiçá, o célebre

³A título de exemplo, ver o recente artigo de ZENITH, Richard – Fernando Pessoa e a tentação da fama. *Atas Congresso Fernando Pessoa 2021*, Casa Fernando Pessoa: Lisboa, 2022, p. 234–239.

verso “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (M: 49) – defende que o génio deve ser “uma sentinela dos deuses maiores, que nem por momentos pode dormir” (H: 57), apresentando como exemplo o caso de Milton, que ao escrever os seus sonetos pôs “a totalidade da sua alma em cada parte daquilo que exprimia em dado momento” (*ibid*, 57), quase como que *revelando-a*, um processo análogo ao drama estático pessoano.

Estas tentativas de definição, embora nunca suficientemente claras ou assertivas, apontam, ainda assim, para uma certa *permeabilidade* do génio ao misticismo, como se evidencia quando Pessoa escreve que “Há no génio um elemento obscuro (...), real mas difícil de definir, a que se chama mediunidade” (*ibid*, 111).

Curiosamente, também em “Aspetos”, texto fulcral para se compreender a questão autoral e a dimensão editorial na obra de Pessoa, retoma-se a ideia da mediunidade como fenómeno inerente à criação literária, quando o autor se auto-descreve como “o médium de figuras que ele próprio criou” (TH: 215), afirmando-se “escravo como é da multiplicidade de si próprio” (*ibid.*) – o que traduz, igualmente, a ideia do escritor como alguém ao serviço de um ímpeto que lhe é superior, incapaz de contrariar a necessidade de escrever e criar.

Atendendo pois a esta ideia do escritor, imbuído pelo génio, como alguém com capacidades mediúnicas, ao serviço e à escuta “dos deuses maiores” (H: 57), e cientes de que “A mediunidade manifestou-se em Fernando Pessoa como modelo de inspiração poética e como fenómeno espiritista” (Zenith, n.d.), não seria possível argumentar que, para o poeta, toda a criação literária constituir-se-ia como um simulacro da escrita automática, “o primeiro e mais persistente fenómeno mediúnico experimentado por Pessoa” (*ibid.*), tal como referido em capítulos anteriores?

Formulada esta questão, sobre a qual só se irá refletir na parte final deste trabalho, importa, acima de tudo, preservar a ideia de que, constituindo-se num elemento próximo do divino, porventura verdadeiramente inexplicável, o génio – que, como se depreende em *Heróstrato*, inscreve o nome de todos aqueles que são por ele agraciados num panteão literário –, e a capacidade de o exorcizar e transpor para o papel são as métricas através das quais Pessoa revela o que seria, para ele, um autor exemplar, uma ideia que é explorada por Ana Ferraria quando interpreta o *Livro do Desassossego* como uma espécie de tratado, no qual Pessoa reflete sobre o ato da escrita, constituindo-

-se conseqüentemente o seu autor, o semi-heterónimo Bernardo Soares, no “modelo do autor ideal para Pessoa” (2016: 91).

Começando por desenhar a figura de Bernardo Soares como a de um “anti-herói que se isola da sociedade que não compreende, para escrever, muitas vezes em segredo, as palavras que poderão vir a influenciar a posteriori os homens que não consegue influenciar em vida” (*ibid*, 92), Ana Ferraria ecoa a visão pessoana de que, como se lê em *Heróstrato* – “A essência do génio é a inadaptação ao ambiente; por isso o génio (quando não acompanhado pelo talento ou argúcia) é geralmente incompreendido pelo seu meio ambiente” (H: 67) –, sentenciando-o a uma celebridade póstuma.

Perante este contexto de *inadaptação*, importa destacar que, para além da evidente ligação ao misticismo, a *mediunidade* à qual Pessoa alude neste ensaio poderá, num sentido mais pragmático, ser interpretada como correspondendo ao fenómeno no qual o homem de génio se transforma no “veículo de um vasto número de tendências da sua época e do seu tempo” (*ibid*, 111), pois se por um lado ele critica e opõe-se à época da qual é contemporâneo, por outro vê-se conseqüentemente integrado “numa ou noutras das correntes críticas da época seguinte” (*ibid*, 112), que surgem sempre em reação ao contexto que as antecede.

Assim, a ideia de que a literatura, “que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade” (LD: 55), tem, como se argumenta em *Heróstrato*, a função utilitária de preservar “a verdadeira memória da humanidade” (H: 60) contribui para se conceber o autor como uma figura ascética, obrigada a “fugir através da criação de literatura, a única capaz de adiar a morte final, ou seja, a morte que deriva do esquecimento” (Ferraria, 2016: 93), justificando-se desta forma a reclusão de Soares que, encarcerado no “quarto andar alto da Rua dos Douradores” (LD: 44), vai escrevendo *sozinho e triste*, abrigando-se por detrás de “uma auréola de frieza, um halo de gelo que repele os outros” (*ibid*, 390) – o que poderá refletir a própria natureza de Pessoa, também ele comumente conhecido por ser resguardado, habituado à solidão e extremamente criterioso quanto à exposição pública da sua obra e de si próprio enquanto autor, podendo, em última instância, ser descrito como um poeta “ostensivo e reservado” (Sepúlveda, 2020).

Contudo, face a esta similaridade entre Bernardo Soares e o “autor humano” (TH: 215) que lhe dá fôlego e pulso, convém salientar que Soares, comparativamente ao seu criador e à restante *coterie literária* na qual se insere, sofre “uma mutilação na

personalidade” (Ferraria, 2016: 94), caracterizada por uma completa e total abnegação da vida pessoal e privada, em prol da literatura.

Como assinala, também, José Gil, “Soares, ao contrário dos outros heterónimos não tem biografia: nem data de nascimento (ou de morte, como Caeiro), nem lugar de nascimento, apenas algumas influências literárias” (1987: 14), o que sustenta a ideia de que, no fim, “Todas as suas interações, reais ou imaginárias, têm como único propósito gerar e harmonizar a escrita” (Ferraria, 2016: 93–94) – podendo-se deste modo argumentar que, tal como Pessoa teoriza em relação a Milton, também Soares, entre os seus sonhos e insónias, está predestinado a extrair e utilizar a “totalidade da sua alma” (H: 57), transformando-a em literatura pois, como sintetiza Ferraria, “Para se ser artista, autor de uma obra, essa obra deve ser toda a sua vida” (2016: 98).

Assim, mais que um hipotético legado memorialístico e símbolo da busca pela eternidade literária – uma ideia desenvolvida em *Heróstrato* que está igualmente presente nesta obra, quando, por exemplo, se escreve “Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases que escrevo, durarem com louvor, terei enfim a gente que me «compreenda»” (LD: 180) –, o *Livro do Desassossego*, diário íntimo e “autobiografia sem factos” (*ibid.*, 34) do seu autor, corresponde, na verdade, à razão única e exclusiva por detrás da existência de Soares, para quem o génio é realmente uma sentinela incapaz de se entregar ao ócio mesmo quando se instala a abulia, tal como o próprio parece confessar quando afirma: “não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo” (*ibid.*, 154).

De igual modo, a partir do momento em que escreve “Há muito tempo que não só não escrevo, mas nem sequer existo” (*ibid.*, 142), facilmente se depreende que, face a esta equiparação, para Soares escrever é existir, ou como sintetiza Ferraria (2016: 94), “para o escritor que Soares é, escrever o seu livro não é uma consequência da vida, mas sim toda a vida”.

Estando, portanto, incapaz de viver alheado da sua, Ferraria defende que o autor do *Livro do Desassossego* distingue-se das restantes personalidades literárias pessoais pois para ele tudo é “matéria-prima para a escrita” (*ibid.*), não havendo lugar para a contemplação do mundo exterior, ou extra-literário, para lá desse vetor criativo. Mais que a sua *realização*, a literatura é de facto, para Soares, *toda a realidade*, e todas as

vivências e emoções são filtradas e transformadas em combustível para alimentar a máquina de escrever.

Pelo contrário, os heterónimos – ainda que, como argumenta Pedro Sepúlveda, tenham “uma espessura ficcional e uma existência bibliográfica, não existindo independentemente da obra que assinam” (2022: 230) –, devido à sua “personalidade mais demorada” (TH: 214) e à, já demonstrada, *teatralidade* que lhes é inerente, têm uma *vida*, literária é certo, na qual interagem com o mundo que os rodeia e entre eles, ainda que estejam sempre ao serviço de um propósito que lhes é superior, ou seja, do drama em gente.

Esta distinção – que remete para a questão das diferentes gradações da despersonalização dramática, uma vez que, como previamente enunciado e tal como o Pessoa escreve na célebre carta enviada a Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935, a condição de “semi-heterónimo” (TH: 280) que caracteriza Soares deve-se ao facto de este ser uma mera “mutilação” (*ibid.*) de personalidade, não possuindo um estilo próprio, que o distinga do seu criador – permite-nos, ainda assim, refletir sobre o facto de, tanto Soares, como a heteronímia testemunharem a conceptualização pessoana da figura do autor como alguém que assiste, simbolicamente, à extração da sua vida a favor da criação artística e que, como tal, vive ao serviço da sua obra.

Para além da sua dimensão simbólica, esta relação intrínseca e de interdependência entre o autor e a sua obra, que é basilar na construção do drama em gente e na própria questão autoral pessoana, reflete-se, também, num sentido prático, pois, como argumenta Pedro Sepúlveda, os heterónimos “existem primeiramente enquanto assinaturas de autoria, remetendo só num segundo plano para figuras que adquirem através dos textos uma determinada espessura” (2013: 248). Assim, numa primeira fase, os heterónimos constituem-se tão só como nomes próprios que ao cumprirem a função autoral, tal como concebida por Michel Foucault, de “reagrupar um certo número de textos”, ou seja, de “delimitá-los, seleccioná-los, opo-los” (2018: 44–45) e relacioná-los entre si, compõem um cânone literário e textual, a que se poderá dar o nome de obra.

Por sua vez, esta obra é organizada por Pessoa sob a forma de planeamentos editoriais, que o poeta foi elaborando ao longo dos anos, nos quais se constroem as relações textuais que fixam a heteronímia, denotando, desde logo, a influência do drama e da teatralidade, tal como evidenciado no primeiro capítulo deste trabalho. A título de

exemplo e refletindo, precisamente, estas questões, Pessoa apresenta em “Aspetos” – um texto longo e fragmentário, redigido por volta de 1920, que teria como propósito servir de prefácio à publicação de um conjunto de obra dos seus heterónimos literários – a constelação autoral da heteronímia de forma clara e detalhada, organizando-a segundo um criterioso plano editorial, escrevendo:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver *dentro de si*, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o *médium* de figuras que ele próprio criou (TH: 214–215. Grifo meu).

Ao mesmo tempo que clarifica a construção autoral sob a qual Pessoa organiza a heteronímia, este excerto traduz de forma clara o processo através do qual estas figuras são criadas, que surgem, primeiramente, no plano da *interioridade* dramática do poeta e, só depois, são exteriorizadas e materializadas pela escrita – uma ideia análoga ao processo de criação literária, que será analisado, mais à frente – e reforça, uma vez mais, a mediunidade como fenómeno intrínseco ao génio e à criação autoral e literária.

Centrando-nos, assim, na questão autoral à luz da heteronímia, importa, por fim, atentar na proposta de Gustavo Rubim de ler a carta enviada a Adolfo Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935, na qual se dissecam, entre outros temas, a suposta génese dos heterónimos, como a “ocorrência, mais ou menos alegórica, de uma teoria da autoria” (2016: 12) pessoana, assente no conceito de hiper-autor.

Recordando, muito brevemente, os conteúdos do texto sobre o qual incide esta análise, o mesmo surge, antes de mais, como resposta a uma carta endereçada por Adolfo Casais Monteiro, na qual o autor congratula Pessoa pelo prémio recentemente atribuído à obra *Mensagem* e aproveita para o questionar sobre as suas publicações futuras, as ligações ao ocultismo e a génese dos heterónimos. Pessoa, acedendo ao apelo do seu interlocutor, começa por refletir sobre as razões por detrás da publicação de *Mensagem*, concordando que, face ao seu espólio, a estreia “não foi feliz” (TH: 273); contudo, depressa se corrige e contradiz, defendendo que perante os “factos” (*ibid.*, 274) e a urgência da “remodelação do subconsciente nacional” (*ibid.*) era imperativo que a

sua faceta de “nacionalista místico” (*ibid*, 273) e “sebastianista racional” (*ibid.*) fosse finalmente revelada, acrescentando, ainda assim, que tal acontecimento fora fruto do acaso, tendo sido “talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquiteto” (*ibid*, 274), ao invés de premeditado.

Finalizada esta exposição, Pessoa inicia a explicação para a origem dos seus heterónimos, discorrendo, primeiramente, sobre o seu “traço de histeria” (*ibid*, 275) – que é a *base do génio lírico*, tal como o poeta escreve, num texto sobre Shakespeare (Pessoa, 1986b: 105) – e a “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (*ibid.*), características que decorrem do seu temperamento dramático e que são, para além do mais, responsáveis pelo surgimento, desde a infância do poeta, dos vários “amigos e conhecidos que nunca existiram” (*ibid*, 276), como analisado no primeiro capítulo deste trabalho.

Focando-se, contudo, exclusivamente na génese daquilo que ele designa por “heterónimos literários” (*ibid*, 277), Pessoa relata os eventos que firmaram a célebre ficção do *dia triunfal*, descrevendo, de seguida, o momento no qual organiza a heteronímia, quando escreve:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, *dentro de mim*, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou *independentemente de mim* (*ibid*, 278. Grifos meus).

Remetendo-nos para o já enunciado movimento de *exteriorização* – a partir do momento em que Pessoa escuta e dá *voz* e expressão aos heterónimos, fixando-os *em moldes de realidade* –, este excerto denota ainda assim o cariz fatalista e involuntário que parece pautar a obra do poeta.

Finalizado o seu relato, tendo sido sujeita a inúmeras leituras e interpretações⁴ – ora questionando a sua veracidade, face aos factos nela relatados, ora ressaltando a importância que a mesma tem na construção do drama em gente, independentemente do

⁴A título de exemplo, de forma a perceber a receção crítica da carta a Adolfo Casais Monteiro e algumas das leituras que a mesma levanta, ver: URIBE, Jorge – Autoria, evolução e sentido. Nº3, *Estranhar Pessoa*, outono de 2016, pp. 23–44.

que *realmente* aconteceu –, esta carta, devido o seu cariz autorreferencial e intra-textual, revela ser um documento fulcral para se clarificar a conceptualização autoral sobre a qual Pessoa edifica a sua obra, não obstante as habituais partidas e artificios nela contidas, sendo precisamente a partir da sua análise – associando-a à noção de génio e aos artigos que Pessoa publicou na revista *A Águia* – que Gustavo Rubim propõe, como já referido, a ideia de que, no entendimento de Pessoa, o autor é invariavelmente “um hiper-autor” (2016: 12).

Posto isto, a análise que o autor apresenta reflete um vasto conjunto de questões, entre as quais se encontra a tão pessoana “obsessão com o génio, com o triunfo e com o fracasso do génio” (*ibid*, 15), ou o argumento de que Pessoa, como se percebe pelos inúmeros e frequentes texto de auto-análise, detém efetivamente o “primado da interpretação” (*ibid*, 13) sobre tudo o que escreve. De igual modo, o autor recorda ainda a descrição que Pessoa faz do “processo alquímico genial” (*ibid*, 18), uma questão fulcral e análoga à expressão escrita, sobre a qual iremos refletir mais adiante.

Não obstante a pertinência destas questões, pretende-se destacar, acima de tudo, a noção de que a *hiper-autoria* pessoana caracteriza-se pela “coincidência da autoria escrita – a escrita e publicação de livros – com uma autoria de ordem superior que dá sentido histórico e transcendental à obra que os livros realizam” (*ibid*, 13) – uma ideia que parte da noção pessoana, tal como expressa na carta, de que a sua obra, no geral, e *Mensagem*, em particular, estão subordinadas aos desígnios do “Grande Arquiteto” (TH: 274) e que, como tal, a sua produção e publicação resultam de forma esporádica, quase accidental, como que cumprindo um “plano cósmico bem desenhado” (Rubim, 2016: 13).

Para além do mais, este processo é igualmente visível na heteronímia que, segundo o relato do dia triunfal, ao invés de ser criada, pura e simplesmente *aparece*, tal como Pessoa confessa ao escrever: “Parece que tudo se passou independentemente de mim” (TH: 278) – devendo-se igualmente acrescentar que, por outro lado, este sentido de hiper-autoria poderá ser igualmente extrapolado para corresponder à faceta editorial de Pessoa, que vai organizando e arquitetando o “conjunto dramático” (*ibid*, 228), formado pelos heterónimos e a obra que estes assinam.

Por fim, sendo impossível separar a questão da autoria em Fernando Pessoa do domínio da heteronímia – tanto mais quando ele, como analisado na primeira parte deste trabalho, se auto-proclama “dramaturgo” (*ibid*, 283), ou seja, criador, encenador e simultaneamente ator do drama em gente –, procurou-se, ainda assim, apresentar um

conjunto de ideias que nos permitam elucidar a questão autoral em Fernando Pessoa, para lá desta temática.

Assim, se neste capítulo se procurou responder à questão “*o que é um autor?*”, no âmbito da obra de Pessoa, de seguida pretendemos refletir sobre o processo de criação poética e o ofício da escrita em Pessoa, a partir da leitura alegórica de *O Marinheiro*, prestando particular atenção aos seus signos e temas, à luz da questão autoral. Para tal, pretendemos recuperar duas ideias fulcrais: o sonho e a sua interrupção, e a dimensão da spectralidade, relacionando-as com as problematizações que foram abordadas, de forma necessariamente breve, neste subcapítulo, especialmente com o processo autoral que está presente no *Livro do Desassossego* e com a ideia de mediunidade.

III. 2. O sonho como antecâmara da escrita

“Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia” (TE: 47) – assim se conclui o drama *O Marinheiro*, deixando-nos, enquanto leitores, entregues à dúvida, perante as questões de natureza interpretativa que nos interpelam e que podem ser reduzidas, na sua essência, ao mistério em torno da figura de contornos fantasmagóricos que assombra este texto e, subentende-se, as suas personagens.

Contudo, antes de iniciarmos a análise em torno deste espectro, expondo a alegoria autoral nele contida, pretende-se argumentar que a obra *O Marinheiro* pode, toda ela, ser entendida como uma possível chave-de-leitura para o processo de criação poética subjacente à sistematização da obra de Pessoa, estando nela espelhado um conjunto de ideias que nos ajudam a compreender de que forma o poeta entendia e praticava o seu ofício enquanto escritor.

A proposta de leitura que pretendemos apresentar tem, assim, por base a ideia da escrita como consequência intrínseca do sonho, um tema fulcral na obra e no pensamento poético de Pessoa – tanto mais quando este afirma que “A arte moderna é arte de sonho (...) O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho” (1973: 153) –, e uma questão particularmente presente no *Livro do Desassossego*, cujo autor, Bernardo Soares, para além de poder ser considerado como a prefiguração exemplar da figura do autor para Pessoa, tal como anteriormente

argumentado, representa quase como que uma figura de sonho, no contexto da heteronímia, especialmente quando o poeta, na sua função de *autor humano*, escreve na já amplamente citada carta a Adolfo Casais Monteiro que: “O meu semi-heterónimo Bernardo Soares (...) aparece sempre que estou cansado ou sonolento” (TH: 280), o momento propício para o devaneio onírico.

De igual modo, no que diz respeito à obra sobre a qual incide este trabalho, a dimensão onírica é desde logo indissociável do simbolismo que, como previamente demonstrado, influencia decisivamente *O Marinheiro* e reflete-se de forma transversal no teatro estático pessoano – que, como argumenta Flávio Rodrigo Penteado, pode ser entendido como uma tentativa de “aproximar sonho e vida, daí resultando a conceção (...) dos homens como sonâmbulos” (2021: 141), numa possível referência ao estado transitório entre a realidade e o sonho no qual as personagens se encontram.

Retomando, pois, a análise, anteriormente apresentada, do drama existencial em *O Marinheiro* à luz da questão do sonho, convém recordar que o texto abre com o apelo de uma das veladoras para que recontem o seu passado, quando afirma “Não desejas, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É sempre belo e é sempre falso” (TE: 31), o que repercute a ideia do sonho como uma clara forma de escape para as personagens que, vendo-se encarceradas no alto da sua torre, entregues à vigília e à insónia causada pelo terror que as interpela, procuram inutilmente libertar-se do pesadelo que as envolve, refugiando-se nas suas memórias, mesmo estando conscientes de que “O passado não é senão um sonho” (*ibid*, 34)

Este ímpeto de se entreterem, preenchendo o vazio do silêncio e do espaço que ocupam com as reminiscências do seu passado, leva-as a narrar a história do marinheiro, personagem titular da obra, que, impossibilitado de regressar à sua pátria original, recria num universo onírico e imaginado, todo o seu passado, ou seja, “o “lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara” (*ibid*, 41), transformando desta forma o sonho numa dimensão alternativa à realidade.

De forma a testemunhar a transversalidade deste tema na obra pessoana, é pertinente salientar que esta ideia surge também no poema “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, no qual se encontram várias similaridades com o drama sob análise, tal como salienta, uma vez mais, Flávio Rodrigo Penteado, que, por exemplo, destaca o facto de, a par das veladoras de *O Marinheiro*, o sujeito poético deste poema

caracterizar-se, igualmente, “pela inércia física em contraste com intensa movimentação psíquica” (2021: 150), que ocorre na sua *interioridade*.

De igual modo, também o imaginário do mar impregna de forma bastante evidente ambos os textos e, mais que isso, serve de mote para o mergulhar no sonho, sendo que, no caso de *O Marinheiro* esta ideia é facilmente observável, não só através da própria história do marujo que teria naufragado e posteriormente recriado a sua vida passada, mas também a partir do momento em que o exercício memorialístico que as veladoras empreendem e a posterior trama interior que daí decorre têm início quando uma delas recorda uma “janela que dava para o mar” (TE: 32), quiçá semelhante à do quarto no qual agora vigia a donzela de branco, cujo cadáver se ergue “sobre uma eça” (*ibid*, 31), e o espectro que avança sobre si.

Por sua vez, em “Ode Marítima” é a visão do “cais deserto” (AdC: 107), no qual vê um “paquete entrando” (*ibid.*), que dá início ao subsequente devaneio e “Histeria das sensações” (*ibid*, 132) – tal como observável pelas clamorosas exclamações, onomatopeias e pelo tom desenfreado e erótico que caracterizam o texto – que é experienciada pelo sujeito poético e que corresponde ao momento no qual “o mundo imaginário se sobrepõe ao empírico” (Penteado, 2021: 151).

O pelo menos aparente ponto de divergência entre estes dois textos reside, contudo, na questão do sonho como uma forma de escapismo e na sua fusão com a vida real. Centrando-nos, pois, no sonho das veladoras, o marinheiro, uma vez impedido de regressar a casa e de forma a mitigar o sofrimento daí advém, vai penetrando no mundo onírico, por ele criado, até este se tornar mais real que a pátria que havia deixado para trás, entretanto já esquecida. Como relata uma das protagonistas, um certo dia, já cansado de sonhar, o marinheiro “Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele (...) Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara” (TE: 41), até que por fim, “Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro” (*ibid*, 42), podendo-se interpretar este desaparecimento como representando a escolha pelo conforto, somente obtido na pátria por ele recriada, em detrimento do mundo material, testemunhando-se desta forma a função máxima do sonho como refúgio.

Por sua vez, embora o sujeito poético de “Ode Marítima” crie através da sua imaginação um mundo com mais fulgor que o do seu quotidiano, constituindo-se assim o sonho como aparente escape, o êxtase provocado pelo “delírio das coisas marítimas”

(AdC: 114) por ele sentidas dá subitamente lugar à quietude e ao despertar do sonho, quando se escreve “Senti de mais para poder continuar a sentir (...) Tiram-me um pouco as mãos dos olhos dos meus sonhos” (*ibid*, 130), rejeitando-se, desta forma, a alternativa e a fuga oferecidas por esta dimensão onírica.

Contudo, os resquícios do sonho fazem com que o eu lírico sofra uma metamorfose a nível da forma como percebe o mundo que realmente o rodeia, tal como exemplificado pelos versos: “E abro de repente os olhos, que não tinha fechado. / Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez! / Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos” (*ibid*, 136), ou ainda, “Só o que está perto agora me lava a alma. / A minha imaginação higiênica, forte, prática, / Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis” (*ibid.*) – sendo que, em suma, após esta viagem onírica, como argumenta Flávio Rodrigo Penteado, ele “constata existir poesia na vida quotidiana, que passa a comovê-lo tanto ou mais do que anteriormente os frutos da sua imaginação” (2021: 153).

Embora o misterioso eclipsar do naufrago de *O Marinheiro* não nos permita perceber de forma clara a transfiguração que ocorre na sua interioridade, no caso das veladoras esta questão torna-se particularmente evidente, desde logo quando é o relato e a progressiva imersão neste sonho – visível através de passagens como “Adormeço para a poder escutar” (TE: 39) e “Não pareis de contar, nem repareis que os dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas” (*ibid*, 40) – que as desperta para o drama existencial, analisado em capítulos anteriores, obrigando-as a confrontar-se com a possibilidade de serem, também elas, resquícios do sonho de alguém que acorda.

Este binómio entre a vida e a dimensão onírica – que nos permite aproximar o sonho da morte e da spectralidade, face às considerações anteriormente enunciadas em relação à fantasmagoria presente em *O Marinheiro*, observável, por exemplo, no momento em que uma das veladoras afirma, referindo-se ao cadáver que velam, “Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos” (*ibid*, 43) –, reflete-se igualmente no *Livro do Desassossego*, onde se lê “Tudo isto é sonho e fantasmagoria” (LD: 49) – permitindo-nos aproximar esta obra do drama estático sobre o qual incide o nosso trabalho, de forma a clarificar a interligação entre o sonho e o ato da escrita.

Como previamente referido, Soares, replicando a vigília das personagens de *O Marinheiro*, vai escrevendo no “quarto andar alto da Rua dos Douradores” (*ibid*, 44)

qual “sentinela dos deuses maiores” (H: 57), como o é todo o génio, frequentemente entregue à solidão e à insónia. Esta caracterização que, como analisado no capítulo anterior, pode representar a visão que Pessoa apresenta em *Heróstrato* do génio como uma figura inadaptada ao ambiente que o rodeia, poderá, por outro lado, simbolizar uma espécie de aprisionamento, que Humberto Brito (2021) identifica num conjunto de figuras autorais do cânone pessoano, entre elas Álvaro de Campos e Maria José, para além do próprio Soares.

Partindo, assim, da leitura do texto epistolar assinado pela única figura autoral feminina do universo literário pessoano – no qual o sujeito poético desabafa sobre a sua condição de imobilidade, vendo-se forçada a observar e a viver o mundo através do parapeito da sua janela, escrevendo “não me posso mexer, e assim estou como se fosse paralítica, o que é uma maçada para todos cá em casa e eu sinto ter que ser toda a gente a aturar-me” (Pessoa, 1990: 215) –, Humberto Brito destaca o facto de, a par de Maria José, também Soares e Campos estarem como que presos na “posição do parapeito” (2021: 14), devido a uma incapacidade metafórica de se moverem, face à “consciência exacerbada do seu posicionamento” (*ibid.*) ou, como sintetiza Soares, ao “mal da vida, a doença de ser consciente” (LD: 112). Perante tal destino, restando-lhes abraçar a “contemplação estética da vida” (*ibid.*, 45) que veem para lá da janela, os seus “modos viáveis de libertação” (Brito, 2021: 15) são escassos e momentâneos, devendo-se destacar entre estes o sonho, que surge como a forma ideal de escape e de “contemplação” (*ibid.*, 15).

Posto isto, ao testemunhar, também ele, o drama existencial que se encontra no centro de *O Marinheiro* – ecoando inclusivamente a sua dimensão fantasmagórica quando escreve “O mistério da vida dói-nos e apavora-nos de muitos modos. Umhas vezes vem sobre nós como um fantasma sem forma, e a alma treme com o pior dos medos – o da incarnação disforme do não-ser” (LD: 69) – o autor do *Livro do Desassossego* parece refugiar-se ora na escrita, ora no sonho, que se vai lentamente confundindo com a própria vida, a par do que fazem as veladoras que procuram contrariar a sua imobilidade e o temor que as apoquentam, mergulhando, lentamente, no recontar do seu passado.

Face a esta questão, ao decretar “Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida” (*ibid.*, 110), Bernardo Soares, ao sentir “um cansaço tão terrível da vida” (*ibid.*, 143), parece procurar replicar a fórmula da figura

central da novela simbolista *O Homem dos Sonhos*, de Mário de Sá-Carneiro, que, como relata o narrador, “era um homem inteiramente feliz” (1998: 123) pois “sonhava a vida, vivia o sonho” (*ibid*, 132) – sendo vários os excertos do *Livro do Desassossego* que testemunham esta crescente sobreposição entre o mundo material e o onírico, como seja “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais. Se me debruço sobre os meus sonhos é sobre qualquer coisa que me debruço. Se vejo a vida a passar, sonho qualquer coisa” (LD: 115), refletindo-se deste modo a transfiguração que o sonho exerce na consciência do eu e na forma de experienciar as sensações que o rodeiam.

De igual modo, a relação de osmose entre os sonhos e a vida no *Livro do Desassossego* observa-se na questão da memória, quando o sujeito poético lamenta o facto de não haver “saudades mais dolorosas do que as das coisas que nunca foram” (*ibid*, 111), uma ideia que nos permite refletir sobre o momento em que o personagem titular de *O Marinheiro* deixa de conseguir “sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro” (TE: 41) que não aquele por ele criado.

Com base nestas considerações, é possível argumentar que Soares vive numa espécie de sonambulismo consciente e latente, evidenciado por passagens como:

Estou quase convencido de que nunca estou desperto. Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mistas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forme por interpenetração (LD: 247).

Assim, perpetuamente navegando entre o mundo material, do patrão Vasques e do escritório, e a dimensão onírica, na qual deambula pela sua consciência, o autor do *Livro do Desassossego* parece fundir decisivamente a vida e o sonho, o que, por sua vez, nos permite aproximar o ato da escrita ao sonho.

Como defendido no capítulo anterior, ao escrever, por exemplo, “Estou esquecido de quem estou; não sei escrever porque não sei ser” (*ibid*, 308), Soares, mais que lamentar o estado de inércia e desassossego que o caracteriza, testemunha a noção de que, para ele, viver e escrever são uma e a mesma coisa; conseqüentemente, se a dimensão onírica é uma constante da sua vida – senão mesmo toda a vida – não será a

transfiguração operada pelo sonho um processo concebido por Pessoa como análogo ao da produção autoral?

Uma primeira ideia que permite substanciar esta teoria é a visão expressa por Soares de que “Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” (*ibid*, 127), uma função em tudo semelhante à do sonho que, como já desenvolvido, assume-se como a forma preferencial de alheamento, libertação e refúgio – estando esta ideia de *escape* através da expressão, e da sua interseção com o sonho, igualmente presente em *O Marinheiro*, quando uma das veladoras afirma: “Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal” (TE: 33).

Já num outro apontamento, Soares aprofunda esta ideia e expõe de que forma se relaciona o sonho com a arte, escrevendo:

A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte (LD: 207).

Esta relação subsidiária entre o sonho e o ofício da escrita, uma das principais questões temáticas da obra pessoana, encontra-se, assim, amplamente desenvolvida em vários dos excertos que compõe o *Livro do Desassossego*, nos quais o seu autor reflete e escreve sobre a sua criação literária, aproximando-a do devaneio poético e onírico.

Um outro exemplo, particularmente relevante, desta conceptualização encontra-se no, já citado, excerto no qual o sujeito poético anuncia “Eu nunca fiz senão sonhar” (*ibid*, p. 110), a partir do qual se discorre sobre as “paisagens interiores” (*ibid.*) e o “passado morto” (*ibid*, 111), destacando-se, por exemplo, “As árvores de à beira da estrada, os atalhos, as pedras, os camponeses que passam... tudo isto, que nunca passou de um sonho” (*ibid.*). No decorrer deste exercício memorialístico, o sujeito poético vai-se lentamente embrenhando nesta reconstituição até que, por fim, como que acordando, afirma “Ergo a cabeça de sobre o papel em que escrevo” (*ibid*, 112), pondo travão ao devaneio que, inconscientemente, teria transbordado para a folha de papel.

Um pouco mais adiante, o autor aproxima, contudo, de forma mais que evidente o sonho da escrita, quando lamenta:

Ter de viver e, por pouco que seja, de agir; ter de roçar pelo facto de haver outra gente, real também, na vida! Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo, e mesmo isto não poder sonhá-lo apenas, exprimi-lo sem palavras, sem consciência mesmo (*ibid*).

Firmando-se desta forma a estreita relação entre o sonho e a escrita – servindo o primeiro como uma espécie de antecâmara do segundo, que se constitui na principal forma de expressão da consciência e da alma, entretanto transfigurada –, importa, contudo, destacar que esta fórmula autoral, do ponto de vista da criação artística, é igualmente esboçada e aprofundada num texto, de 1932, no qual Fernando Pessoa procura fixar uma possível definição do génio, evidentemente literário, escrevendo:

O génio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação: finalmente se sublimam pela expressão (1973: 121).

Estabelecendo assim um elo entre este processo alquímico e as ideias previamente enunciadas sobre o sonho em relação quer ao *Livro do Desassossego*, quer a *O Marinheiro*, parece-nos, por fim, possível, dar início à leitura alegórica deste drama estático, face ao ofício da escrita, com base nas diferentes etapas que Pessoa descreve, de forma bastante sintética.

Neste sentido, a primeira parte deste processo, a *putrefacção das sensações*, corresponderá, simbolicamente, ao princípio da imobilidade, intrínseco ao teatro estático pessoano e que neste contexto pode ser entendido como representando a *mortificação do corpo*, por via da ausência de uma personalidade, e, conseqüentemente, das *sensações*.

Recordando, assim, uma das principais características do que Flávio Rodrigo Penteadó designa por “teatro de feições anímicas” (2021: 47), importa lembrar que nesta forma de fazer teatro, no qual “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” (TE: 276), o foco reside na revelação das almas, um fenómeno que, como escreve Pedro Sepúlveda, “deve ser entendido enquanto expressão de um pensamento, não de uma personalidade da qual dependeria a construção de um enredo dramático” (2022: 226).

De forma a levar este processo avante, as personagens dramáticas assumem-se pois como corpos vazios desprovidos de autonomia que falam com a voz de outrem, ou *fantoques*, “constituindo-se como veículos de expressão”, tal como se observa em *O Marinheiro*, a partir do momento em que as suas personagens assumem estes contornos fantasmagóricos, não possuindo qualquer tipo de *espessura* dramática. Assim, quando uma das veladoras afirma “Puseram ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo” (TE: 46), esta apenas confirma a sua imobilidade e inanidade, ou seja, a ausência de uma alma, sendo-lhe por isso negada a capacidade plena de sentir – o que, em última instância, poderá corresponder à fase final da *putrefação das sensações*.

De facto, embora expressem, progressivamente, sentir um conjunto de sensações – acima de tudo, relacionadas com o terror existencial que se vai, lentamente, apoderando delas –, numa primeira fase do drama, as personagens aparentam estar como que adormecidas, inertes e impávidas, num processo que poderá traduzir, uma vez mais, esta noção de *decomposição*.

Por outro lado, também o cenário onírico e fantasmagórico, fora de um espaço e tempo referenciáveis, no qual decorre o drama, poderá contribuir para a construção desta imagem da *putrefação*, ou deturpação, das sensações.

A segunda etapa do processo alquímico, que consiste na *albação* das sensações através das memórias e poderá ser implicitamente associada a uma ideia de *purificação*, corresponderá ao momento no qual, enquanto aguardam pela alvorada, velando a donzela vestida de branco, as personagens do drama estático propõem-se a “Falar do passado” (*ibid*). Revelando, lentamente, as suas preocupações, angustiando pelo tempo perdido – como se percebe quando uma delas relata “Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. (...) olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse” (*ibid*.)

–, as veladoras parecem assim, através do recontar do seu passado, procurar contrariar a sua *dormência anímica* e fazer sentido da tristeza e da ansiedade causada pela efemeridade que as apoquentam. Ao mesmo tempo, tentam abstrair-se dessa realidade, pois “Só viver é que faz mal” (*ibid*, 33), sendo que nesta fase, inconscientes ainda do terror que realmente as rodeia, as referências ao mundo, tanto interior como exterior, no qual habitam são vagas e escassas, descrevendo-se tão só a sensação ondulante da sua alma e o frio crescente que se faz sentir.

A deambulação pela nostalgia da sua infância, que as conduz ao relato do sonho do marinheiro, leva, contudo, ao *acentuar* da incógnita e da indefinição que as caracteriza e que as faz duvidar, cada vez mais, da existência de si próprias e do cenário que as rodeia, hesitando progressivamente nas suas palavras e questionando “Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?” (*ibid*, 34).

Posto isto, à medida que vão progredindo no processo alquímico, dando início, por fim, à *rubificação* das sensações com a imaginação através do sonho, observa-se a intensificação da sua inquietação, com o aproximar da aterradora realização de que, a par do marinheiro por elas sonhado, também elas são personagens irreais que habitam os sonhos de alguém que, paulatinamente, ameaça despertar. Cientes, por fim, da sua condição efémera e onírica, esta rutura no seu estado de inatividade, decorrente do horror que as interpela, traduz-se pela *rubificação e intensificação* das suas sensações, apercebendo-se lentamente que avançam sobre si “os passos de um horror” (*ibid*, 42) que desconhecem, à medida que “começa a ir ser dia” (*ibid.*) – sendo o culminar desta experiência o momento no qual, denotando estar plenamente consciente desta sua *estranha forma de vida*, uma das veladoras exclama “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 silêncio e o dia e a inconsciência da vida” (*ibid*, 47).

Ao verem-se absorvidas neste terror existencial, pressentindo o despertar da quinta pessoa que as interrompe sempre que vão a sentir, a etapa final do processo alquímico do génio, a sublimação das sensações pela expressão, aparenta ficar como que suspensa, uma vez que, sintoma da sua iminente extinção, as veladoras vêm-se incapazes de se expressar, perdendo lentamente a sua voz, como se percebe no momento em que a Primeira diz “Parece-me já não ter a minha voz” (*ibid*, 46), até que, por fim, “quedam-se silenciosas” (*ibid*, 47).

Contudo, atendendo, precisamente, à parte final da obra, parece ser possível antever a ideia de que a quinta pessoa de contornos fantasmagóricos que controla as personagens representa, de forma alegórica, a figura autoral, podendo, neste sentido, o seu despertar simbolizar esta *sublimação*, que corresponderá ao momento em que ocorre a *interrupção do sonho*, uma ideia central na poética pessoana, teorizada no texto “O Homem de Porlock”, que será de seguida analisado, e que poderá ajudar a esclarecer o problema da autoria que a obra convoca.

III. 3. O espectro de Porlock

Procurando, por fim, responder à principal charada de *O Marinheiro* – ou seja, descodificar a identidade da *quinta pessoa* que acorda e, conseqüentemente, extingue o drama e as personagens nele contidas –, importa, antes de mais, recordar a fórmula de alquimia que Fernando Pessoa apresenta como explicação para o génio e, conseqüentemente, para toda a produção poética.

Assim, ao escrever “Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação: finalmente se sublimam pela expressão” (Pessoa, 1973: 121), o autor delega três quartos deste processo a um momento que precede o ato da escrita, podendo-se argumentar (como procurámos fazer no capítulo anterior) que estas fases iniciais ocorrem, simbolicamente, através do sonho, a forma predileta de contemplação e transfiguração das sensações, como exemplificado quer através de *O Marinheiro*, quer de outros textos pessoanos, também analisados neste trabalho, como sejam o *Livro do Desassossego* ou a “Ode Marítima”.

Neste sentido, como já anunciado, pretende-se argumentar que a etapa final deste processo corresponde à interrupção dos sonhos, da qual decorre a sublimação pela escrita, tendo esta análise por base o texto “O Homem de Porlock”, originalmente publicado no jornal *O Fradique*, a 15 de Fevereiro de 1934, de forma a, posteriormente, clarificar a alegoria autoral revelada pela figura do espectro que assombra *O Marinheiro*.

Neste texto, Fernando Pessoa reconta e transcreve os míticos acontecimentos por detrás da escrita do poema *Kubla Khan*, que Coleridge, o seu autor, relata no prefácio

que antecede a publicação da obra. Este “quase-poema” (HdP), como Pessoa o classifica – e que, não obstante o seu carácter fragmentário, constitui-se num dos “mais extraordinários da literatura inglesa” (*ibid.*) –, teria sido composto por Coleridge nos seus sonhos, “surgindo em seu espírito, paralelamente e sem esforço, as imagens e as expressões verbais que a elas correspondiam” (*ibid.*), e só posteriormente fixado na folha de papel. Contudo, durante este processo de transcrição do sonho, após escrever trinta dos, supostamente, duzentos ou trezentos versos do poema, como se lê no prefácio de Coleridge⁵, o autor vê-se interrompido por um homem da localidade de Porlock, com o qual se deteve à conversa durante cerca de uma hora. Terminada esta interrupção, sucede que, como relata Pessoa, “Ao retomar porém a transcrição do que compusera em sonho, verificou que se esquecera de quanto lhe faltava escrever; não lhe ficara lembrado senão o final do poema — vinte e quatro linhas mais” (*ibid.*).

Explicando-se, deste modo, a incompletude de *Kubla Khan*, o relato de Coleridge, mais que uma suposta justificação para este facto, é, como defende Mariana Gray de Castro, uma autêntica “alegoria da criação poética e das dificuldades inerentes à mesma” (2014: 64) – sendo que, segundo a autora, tomando por base a leitura do prefácio de Coleridge e do “Homem de Porlock” de Pessoa, assim como da carta a Adolfo Casais Monteiro enviada a 13 de janeiro de 1935 na qual o poeta discorre sobre a génese dos heterónimos, é possível argumentar que Pessoa ter-se-á apropriado de “ideias e palavras de Coleridge sobre o génio, a inspiração, a criatividade e a interrupção” (*ibid.*, 58), adaptando-as, contudo, de modo a formar a sua própria conceptualização estética e autoral.

Posto isto, a teorização que Pessoa constrói no seu “Homem de Porlock”, através deste suposto “roubo literário, direto e deliberado” (*ibid.*, 62), parte da ideia de que “todos nós, ainda que despertos quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, «o Homem de Porlock»” (HdP), sendo esta a principal inovação de Pessoa, face ao texto original. Ou seja, se no caso do autor de *Kubla Khan* esta interrupção alegórica, provocada pelo tal homem de negócios de Porlock, é frequentemente interpretada como representando “as obrigações do mundo exterior, que transtornam o mundo criativo” (Castro, M., 2014: 65), em Pessoa este fenómeno decorre antes no âmago da sua interioridade, tal como se percebe

⁵Transcrição do prefácio de Coleridge disponível em: CASTRO, Mariana Gray de – Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais. Nº1 *Estranhar Pessoa*, outono de 2014, p.60–61.

quando o poeta descreve este fenómeno como “a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios” (HdP).

Prosseguindo, assim, na caracterização desta figura que nos interpela, Pessoa escreve que:

Esse visitante, – perenemente incógnito porque sendo nós, não é «alguém»; esse interruptor – perenemente anónimo porque, sendo vivo, é «impessoal» – todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma (*ibid.*).

Fruto desta interrupção, toda a arte poética corresponde, assim, a uma reprodução incompleta do substrato dos sonhos, sendo impossível transcrever a totalidade da alma, entretanto transfigurada, do poeta – podendo esta ideia servir, a par do que faz Coleridge, de justificação para a questão do fragmento poético em Fernando Pessoa, especialmente no contexto da sua obra dramática que, como destacado em capítulos anteriores, se caracteriza pelo seu carácter fragmentário, sendo *Fausto* o seu exemplo máximo.

Posto isto, a caracterização que Pessoa faz deste visitante, que ao ser “perenemente incógnito” (*ibid.*) e “anónimo” (*ibid.*) adquire contornos próximos da espectralidade, permite-nos, por fim, aproximar este texto, “O Homem de Porlock”, de *O Marinheiro*, de forma a clarificar o processo poético e autoral pessoano, atendendo à ideia de que a quinta pessoa de cariz fantasmagórico, que emerge do sonho das veladoras, provocando a sua extinção, corresponde simbolicamente a uma configuração da figura autoral.

Em jeito de *falsa-partida*, importa destacar que também as veladoras, protagonistas de *O Marinheiro*, revelam ter características próximas de uma certa figuração autoral. De facto, para além do paralelismo que podemos tecer entre o seu percurso dramático e o processo de alquimia que dá origem ao génio, constata-se

facilmente que estas personagens, a par da figura de autor que procuramos conceptualizar em capítulos anteriores, vêm-se subjugadas por um ímpeto que as obriga a narrar e transcrever os seus sonhos, através da sua voz – como se percebe, quando uma delas afirma “Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar?” (TE: 16) –, sentindo-se controladas por algo ou alguém que as transcende, qual “Grande Arquiteto” (TH: 274), como refere Pessoa na carta a Adolfo Casais Monteiro.

Esta leitura da prefiguração autoral das veladoras poderá, por sua vez, remeter para a ideia, frequentemente defendida, de que as personagens de *O Marinheiro* representam uma espécie de esboço de figuras autorais, constituindo-se esta obra numa fase embrionária da heteronímia, tal como argumenta, por exemplo, Teresa Rita Lopes, quando escreve:

As personagens dos dramas propriamente ditos perseguem já cada uma o seu monólogo interminável, são já heterónimos que se procuram. Caeiro, Campos e Reis foram apenas mais longe no processo da sua criação de fios (cenário, história) que os ligam ainda ao criador dramático e a uma realidade exterior. As personagens dos dramas são somente aparições fugazes, de sonâmbulos que acordam com o cantar do galo. O seu verbo faz-se carne na pessoa dos heterónimos (1985: 139; traduzido por Sepúlveda, 2022: 228).

Contudo, cientes da falta de personalidade e autonomia destas figuras, decorrente do seu carácter estático, esta visão contrasta de forma significativa com a conceptualização autoral que Pessoa constrói em relação à heteronímia, assente, como já demonstrado, na fixação dos heterónimos como autores de uma obra e das características que essa construção implica – desde logo, uma “personalidade mais demorada” (TH: 214), que poderemos interpretar como correspondendo ao cariz *teatral* da heteronímia.

Retomando, ainda assim, a análise do espectro como assumida figura autoral que assombra as restantes personagens de *O Marinheiro* – controlando os seus gestos, falas e sensações –, esta ideia começa a ser construída, de forma mais evidente, no momento em que uma das veladoras, perante o crescente horror que dela se apodera, pressente estar sujeita aos desígnios de uma “aranha enorme” (TE: 46) que lhe “tece de alma a alma uma teia negra” (*ibid*). Frequentemente entendida como representando “a criadora

cósmica, a divindade superior ou o demiurgo” (Chevalier e Gheerbrant, 2001: 71) a figura da aranha pode, neste sentido, ser associada à do autor, a partir do momento em que também ele assume a função de demiurgo, criando através dos seus sonhos “metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua” (LD: 157) e o mundo que as rodeia, como testemunha Bernardo Soares, ao mesmo tempo que se aproxima do *Grande Arquiteto*, que talha os destinos das personagens do drama em gente.

Aprofundando, contudo, esta alegoria, mais que uma mera representação metafórica do autor, que dá vida e controla as figuras de sonho por ele criadas, o espectro pode ser entendido como correspondendo, simbolicamente, à figura perenemente incógnita que interpela o autor, que o cria, a partir do momento em que este ameaça persistentemente interromper o sonho (que, em *O Marinheiro*, assume a função simbólica de palco, no qual as personagens habitam) e, conseqüentemente, o próprio drama, ditando o seu fim – transformando-se, desta forma, este texto numa alegoria do próprio processo de criação literária.

Relativamente a esta questão, da espectralidade da autoria, Fernando Guerreiro escreve que a literatura é, na sua essência, “uma máquina de produzir fantasmas” (2011: 7), a partir do momento em que “produz o seu outro, o autor, seja ele um seu duplo ou um fantasma” (*ibid*). Este conceito de duplicidade que, a par da fantasmagoria, pode ser interpretado como um fenómeno de natureza simbólica e psíquica, podendo representar, para além do mais, o conflito existencial que decorre do confronto com “«o estranho» — que é nós” (HdP), é, desde logo, explorado em inúmeros textos literários e poéticos, pretendendo-se neste contexto, de modo a clarificar estas questões, destacar o conto “William Wilson”, de Edgar Allen Poe.

Para além da evidente espectralidade que caracteriza a obra do seu autor, a razão por detrás da escolha deste conto deve-se, desde logo, pela expressa influência que Poe exerceu em Pessoa, tendo o português chegado, inclusivamente, a traduzir o seu poema *O corvo*. De igual modo, importa salientar que a familiaridade de Pessoa com a obra deste seu interlocutor poético remonta aos tempos de juventude pois, como recorda Richard Zenith (2022: 196), ao ser premiado com o Prémio Queen Victoria Memorial, o poeta recebe, também, entre outros títulos, *The Choice Works of Edgar Allan Poe*, no qual consta, precisamente, o conto que pretendemos analisar de forma a explicitar o papel desta figura do *duplo*.

Neste conto, Poe explora o drama existencial que decorre do conflito face à exteriorização da nossa psique sob a forma de um duplo, relatando, na primeira pessoa, a história do confronto entre o personagem titular da obra, William Wilson, e o seu sócia que, “although no relation, bore the same christian and surname as myself” (1902: 309). Esta figura, para além de homónima, ao imitar a voz e os maneirismos do narrador cria uma sensação simultânea de *assombramento* e *auto-reconhecimento*, especialmente presente no momento em que, como se confessa: “I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which first startled, and then deeply interested me, by bringing to mind dim visions of my earliest infancy” (*ibid*, 313).

Esta realização contribui para a crescente rivalidade entre os dois, que culmina no momento em que, após longos anos durante os quais sente que é impossível escapar à sombra deste *espectro* que o persegue persistentemente desde a infância, o narrador, possesso de fúria, confronta este duplo num baile de Carnaval, desmascarando-o e, horrorizado, deparando-se com o seu próprio rosto. Como se escreve, no final do texto:

But what human language can adequately portray that astonishment, that horror which possessed me at the spectacle then presented to view? (...) A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait (*ibid*, 323).

Constituindo-se este texto numa alegoria para o conflito interno que ocorre quando nos vemos diante da imagem espelhada de nós próprios – que poderá corresponder à manifestação da nossa verdadeira identidade, por fim desmascarada –, confrontando esta análise com a formulação poética anteriormente enunciada, a partir do momento em que, para Pessoa, a escrita corresponde à transcrição de um sonho interrompido, que é o palco do nosso subconsciente, é possível argumentar que o *espectro* que aí habita corresponde à imagem duplicada do seu autor.

Focando-nos, uma vez mais, em *O Marinheiro*, é por fim possível equipar essa entidade que “sendo nós, não é «alguém»” (HdP) à *quinta pessoa* deste drama, que passa a representar a sombra onírica e espectral do autor, constituindo-se também ela,

como um homem de Porlock, ou seja, um “interruptor imprevisto” (*ibid.*) que, em prol da poesia, “estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir” (TE: 47).

De modo a construir esta imagem do *espectro de Porlock*, importa, uma vez mais, atender ao processo que Pessoa descreve como formativo na composição de *Kubla Khan*, sendo que, como sintetiza Humberto Brito, através desta teorização torna-se evidente que, para o poeta, “O ato da escrita, por via do qual procuramos fixar um sonho (ou, por assim dizer, fotografar a própria imaginação), apresenta-nos ao estranho que é nos, fá-lo aparecer a nossos olhos, “perenemente incógnito” por não o reconhecermos” (2021: 106).

Esta descrição do ofício poético é, antes de mais, prodigiosa na menção que faz à fotografia, uma questão que nos permite revelar, uma vez mais, a espectralidade inerente à figura do interruptor, devendo-se, para tal, recordar a conceptualização elaborada por Roland Barthes na obra *A Câmara Clara*, tomando particular atenção aos conceitos operatórios que o autor utiliza.

Dito isto, para Barthes, a fotografia que, desde logo, corresponde ao momento no qual ocorre “o regresso do morto” (2006: 17), implica sempre três agentes ou entidades distintas: o ‘Operator’, que corresponderá à figura do fotógrafo; o ‘Spectator’ que corresponde ao sujeito que observa a fotografia; e, por último, o ‘Spectrum’ que corresponde a “aquele ou aquilo que é fotografado” (*ibid.*) – sendo que o autor justifica a escolha deste último termo devido ao facto de a ideia de Spectrum conter “na sua raiz, uma relação com o «espetáculo»” (*ibid.*), que nos poderá remeter para a dramaturgia pessoana, não obstante a sua ausência de teatralidade.

Aplicando estes termos à questão da escrita – transformando-se o poema como que numa máquina fotográfica –, a transcrição do sonho, que uma vez *interrompido* transforma-se em *verbo*, implica obrigatoriamente que o autor seja *espetador e espectro* de si mesmo, decorrendo daqui o fenómeno de assombramento que resulta do confronto com a “pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida que nós próprios” (HdP), uma questão, desde logo, explorada, por exemplo, no *Livro do Desassossego*, como destaca também Humberto Brito, quando Bernardo Soares relata a estranheza que sente ao ver uma fotografia do seu rosto, escrevendo:

Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma ideia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas (...) A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. (...) O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? (LD: 80–81).

Esta dúvida existencial, provocada pela visão de *si próprio*, verifica-se, também, na própria escrita enquanto expressão material e exteriorizada do subconsciente, quando Soares, referindo-se a um excerto que acabara de escrever, proclama “Não ousou reler. Não posso reler. De que me serve reler? O que está aí é outro” (*ibid*, 88) – podendo este *outro* ser entendido como o seu reflexo espectral e onírico, a imagem de si mesmo transfigurada e espelhada pelo sonho, ou, como sistematiza uma vez mais Humberto Brito, a “manifestação impessoal do sujeito, impessoal como a sua sombra ou as imperfeições do seu rosto” (2021: 107).

Embora aparentemente recusando este papel, o autor pessoano torna-se assim não só espectador, mas também intérprete de si próprio – como demonstra, igualmente, a teoria de hiper-autoria, proposta por Gustavo Rubim (2016) –, constituindo-se como alguém persistentemente à escuta de si mesmo, uma ideia igualmente espelhada na carta sobre a génese dos heterónimos que Pessoa envia a Adolfo Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935, na qual o poeta escreve “*ouvi, dentro de mim*, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve” (TH: 278. Grifo meu).

Fruto desta ideia, a criação da heteronímia, tal como relatada nesta carta, pode ser entendida como um fenómeno que, como defende Mariana Gray de Castro, decorre de “uma série de interrupções, involuntárias e sucessivas” (2014: 67) que têm lugar na interioridade dramática do poeta, como se percebe quando, para além do apontamento anterior, Pessoa, ao recordar a criação de Alberto Caeiro, afirma “aparecera *em mim* o meu mestre” (TH: 278. Grifo meu).

Neste sentido, a interrupção que, pelo menos aparentemente, adquire contornos trágicos para Coleridge, é absolutamente sublime e fundacional para o autor de *O*

Marinheiro – de tal forma que, por exemplo, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos chega mesmo a argumentar que, à luz desta questão, “o romance heteronímico de Pessoa torna-se mais fácil de entender. O poeta sonha, acordado, a sua ilusão de identidade, e esta deixa-se interromper pela ficção auto-reflexiva dos heterónimos enquanto escrita” (2000: 249).

De igual modo, é a teorização da poesia como a transcrição de um sonho, que se desmaterializa devido a um “interruptor imprevisto” (HdP) de cariz fantasmagórico, que transforma todo o ofício poético num simulacro da escrita automática, a partir do momento em que o autor, ao dar forma e verso ao confronto com esse espectro, que se esconde dentro do texto e “*que é nós*” (*ibid.*), constitui-se como médium de si próprio, tal como Pessoa, refletindo sobre a heteronímia, enuncia quando se declara “Médium, assim, de mim mesmo” (TH: 231).

Estas questões permitem-nos, por fim, recontextualizar o “subtil terror intelectual” (TE: 260) de *O Marinheiro*, ao qual Pessoa alude num texto sobre a obra. Assim, embora com nuances próprias – desde logo, tendo em conta que este drama foi publicado em 1915, enquanto os textos poético-teóricos nos quais Pessoa expõe e desenvolve de forma evidente esta teoria da interrupção do sonho, ou seja, “O Homem de Porlock” e a carta enviada a Adolfo Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935, são escritos já numa fase mais tardia, próxima do ocaso do artista – é possível olhar para esta obra dramática como uma antecipação desta teorização da produção poética pessoana e da sua noção de autoria, assente na interrupção do sonho e, consequentemente, na ideia da escrita como um reflexo da nossa interioridade.

Seguindo esta perspetiva de análise, *O Marinheiro* expõe-nos, enquanto leitores, às questões metafísicas mais prementes da obra pessoana. Se numa primeira leitura, identifica-se facilmente o horror existencial decorrente das dúvidas quanto à realidade da nossa existência no mundo material – como testemunhado por excertos como “Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho” (TE: 43–44) –, a partir do momento em que se entende este texto como uma possível alegoria da produção poética, assente no processo da transcrição do sonho, e a quinta pessoa como esse outro “*que é nós*” (HdP) – ou seja, o nosso duplo, espectro oculto e impessoal que se refugia no inconsciente dos nossos sonhos e que, quando desperto, se revela através da escrita –, *O Marinheiro* adquire um

novo significado, passando a representar, também, o terror que surge do confronto com a realidade de nós próprios.

Esta ideia, de *O Marinheiro* representar, na verdade, uma visão alegórica do conflito dramático e identitário que ocorre na interioridade, perante “a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser” (*ibid.*), parece ser, ainda assim, enunciada desde os primeiros momentos do texto, quando a *inação* levada a cabo pelas veladoras é consequência do confronto com o *outro* que é o reflexo das memórias de si próprias, como se percebe quando uma delas exclama: “Pobre da feliz que fui!” (TE: 36).

Assim, quando uma das veladoras afirma “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho” (*ibid.*, 32), mais que denunciar o carácter estático do drama pessoano, antecipa-se, sim, a teorização poética sob a qual Pessoa parece construir a sua obra.

No fim, através desta leitura, torna-se evidente que o espectro autoral – que ao despertar provoca a interrupção e, conseqüentemente, a obliteração do sonho e das personagens nele contido – é fundamental neste processo de autoria, pois a expressão escrita, ou “O sentido da fala exige, portanto, como prefácio a toda a fala, uma espécie de imensa hecatombe, um dilúvio anterior” (Blanchot, 2020: 49), do qual possa renascer o texto, transformando-se, desta forma, *O Marinheiro* num exemplo alegórico da sublimação do sonho, através da escrita.

CONCLUSÃO

Começando por delinear a importância que a expressão e a tendência dramática têm no universo literário de Fernando Pessoa – atendendo, particularmente, à heteronímia e à teatralidade que lhe é inerente –, procurou-se, através da presente Dissertação de Mestrado, evidenciar a pertinência do estudo de *O Marinheiro* para a compreensão de algumas das questões mais prementes da sua obra, em especial, subordinadas ao processo de criação literária e à escrita.

Assim, de modo a dar forma à leitura de *O Marinheiro* como uma possível alegoria para a criação literária pessoana, salientaram-se, em primeiro lugar, algumas das principais características deste “drama estático em um quadro” (TE: 29), destacando-se as influências e os contornos por detrás da sua génese, para, de seguida, se refletir sobre as questões existenciais e ontológicas que o texto evoca e que são transversais ao teatro estático e recorrentes na restante obra pessoana. De igual modo, destacou-se a natureza espectral e onírica de *O Marinheiro*, fundamental para a construção da leitura alegórica que se pretendia apresentar.

Neste sentido, após a contextualização e análise da obra clarificou-se a conceptualização pessoana da autoria, com base no conceito de *génio*, a partir da leitura de “Heróstrato”, e na ideia do *Livro do Desassossego* como um tratado literário, no qual Pessoa explora a ligação entre a escrita e o sonho.

Com o propósito de aproximar *O Marinheiro* da teoria de criação literária que Pessoa constrói na sua obra, começou-se por desenvolver uma leitura em paralelo entre a peça dramática e a fórmula autoral que Pessoa apresenta na forma do *processo alquímico do génio*, cuja última etapa corresponde à *sublimação* das sensações que, no contexto da nossa leitura, corresponde ao momento em que ocorre a interrupção do sonho – uma ideia central na questão autoral pessoana, que é teorizada em “O Homem de Porlock”.

A partir da teorização que Pessoa desenha neste texto – aliada, uma vez mais, às ideias sobre a autoria que se exploram no *Livro do Desassossego* – estabeleceu-se a escrita como o momento que corresponde à transcrição de um sonho interrompido, no qual se procura reproduzir a *alma* do poeta, entretanto transfigurada.

Posto isto, atendendo simultaneamente à caracterização que Pessoa faz do “interruptor imprevisto” (HdP), que intercede e dá origem a este processo de criação literária, e da “quinta-pessoa” (TE: 47) que assombra *O Marinheiro*, completou-se, por fim, a leitura alegórica deste texto.

Atendendo, assim, às questões anteriormente enunciadas e à ideia da escrita como um reflexo da nossa interioridade, esta figura espectral, que ao *despertar* interrompe o drama – que funciona como um palco de sonho, no qual as personagens habitam –, corresponderá à projeção do próprio autor e à imagem espelhada de si mesmo, que Pessoa relaciona com o caráter impessoal da escrita.

Recontextualizando-se deste modo o “subtil terror intelectual” (*ibid*, 260) de *O Marinheiro* – que passa a representar o conflito metafísico, centrado no terror que surge do confronto com a realidade de nós próprios –, o ofício poético transforma-se, também ele, num simulacro da escrita automática, uma vez que o autor se afirma como médium de si próprio ao transcrever o confronto com o espectro, que se esconde dentro do texto e “*que é nós*” (HdP).

Com o objetivo de testemunhar a sua relevância no contexto do estudo da obra de Fernando Pessoa, procurou-se apresentar neste trabalho uma leitura alternativa e alegórica de *O Marinheiro*, com base na ideia da escrita como um fenómeno mediúnico que corresponde à sublimação de um sonho, interrompido pelo duplo espectral do autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando – *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa, 2ª edição. Lisboa: Ática, 1973.

_____ *Poemas de Alberto Caeiro*. 7ª edição. Lisboa: Ática, 1979.

_____ *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1986a.

_____ *Ficção e Teatro*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América, 1986b.

_____ *Obra poética*. Organização, prefácio, cronologia e bibliografia de João Gaspar Simões. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986c.

_____ *Pessoa por Conhecer: Roteiro para Uma Expedição*. Edição de Maria Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

_____ *Páginas sobre Literatura e Estética*. Introdução, organização e notas de António Quadros. 2ª edição. Sintra: Publicações Europa-América, 1994.

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

_____ *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b.

_____ *Mensagem*, 3ª Edição corrigida de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002a.

_____ *Poesia de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002b.

_____ *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

- _____ *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 7ª Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- _____ *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta da China, 2016.
- _____ *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe, Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colónia, 2017-2022, versão 2.0. Disponível em: <<http://www.pessoadigital.pt/>>.
- _____ “O Homem de Porlock” In *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.18716/cceh/pessoa>>.
- _____ *Teatro estático*. Edição de Filipa Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta da China, 2017.
- _____ *Fausto*. Edição de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta da China, 2018.

2. Bibliografia geral

- BABO, Maria Augusta – *A escrita do livro*. Lisboa: Vega, 1993.
- BARTHES, Roland – *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____ *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BLANCHOT, Maurice – *A Literatura e o Direito à Morte*. Tradução de Sara Soares Belo. Lisboa: Sr. Teste, 2020.
- BLANCO, María del Pilar; PEEREN, Esther (eds.) – *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. London: Bloomsbury Acad, 2013.
- BRITO, Humberto – *A Interrupção dos Sonhos: ensaios sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d’Água, 2021.

- CASTRO, Ivo – Quantas horas tem um dia triunfal? *Estranhar Pessoa*. Nº1, outubro de 2014, p. 12–25. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:<<https://doi.org/10.34619/afvo-3as0>>.
- CASTRO, Mariana Gray de – Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais: sobre génio, inspiração, interrupção e criação poética. *Estranhar Pessoa*. Nº1, outubro de 2014, p. 58–70. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:<<https://doi.org/10.34619/afvo-3as0>>.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário de símbolos*. 16ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COELHO, Jacinto do Prado – *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 10ª edição. Lisboa: Editorial Verbo, 1990.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard – Spectrographies. In BLANCO, María del Pilar; PEEREN, Esther (eds.) – *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. London: Bloomsbury Acad, 2013, p. 37–52.
- EIRAS, Pedro – *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- FERRARIA, Ana M. – O nascimento de um autor. *Estranhar Pessoa*. Nº3, outono de 2016, p. 90–99. [8 de setembro de 2023]. Disponível em: <<https://doi.org/10.34619/pshp-vyox>>.
- FERREIRA, Pedro Tiago – A teoria pessoana das Ideias. *Estranhar Pessoa*. Nº2, outono de 2015, p. 146–161. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:<<https://doi.org/10.34619/lgvd-7nle>>.
- FISCHER, Cláudia – Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d’“O Marinheiro” de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*. Nº1, 2012, p. 1–69. [6 de março de 2023]. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/10316.2/27526>>.
- FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 10ª Edição. Lisboa: Nova Vega, 2018.
- FRAGATA, Maria Teresa – *Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck. A voz e o silêncio na fragmentação da obra*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de

- Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/10362/7250>>.
- GAGLIARDI, Caio – A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. *Pitágoras 500*. Vol. 1, Nº1, 2011, p. 97–118. [6 de março de 2023]. Disponível em:<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634756>>.
- GIL, José – *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- GUERREIRO, Fernando – *Teoria do fantasma*. Porto: Mariposa Azul, 2011.
- GUSMÃO, Manuel – *O Poema "Impossível": O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.
- HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel – Teatralidade. In SARRAZAC, Jean-Pierre (org.), *Léxico do Teatro Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LOPES, Maria Teresa Rita – *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2ª edição. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo – *Fernando: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- _____ *Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Edição de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.
- _____ *O Lugar do Anjo*. Lisboa: Gradiva, 2004.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo – Pessoa dramaturgo: uma questão crítica. *Estranhar Pessoa*, Nº4, outono de 2017, p. 48–62. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:<<https://doi.org/10.34619/egxi-wukg>>.
- _____ *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Deteatrização)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2021. [6 de março de 2023]. Disponível em:<[doi:10.11606/T.8.2021.tde-25062021-203240](https://doi.org/10.11606/T.8.2021.tde-25062021-203240)>.

- POE, Edgar Allan – *The choice works of Edgar Allan Poe: poems, stories, essays*. Introdução de Charles Baudelaire. Londres: Chatto & Windus, 1902. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa. Versão digital disponível em:<<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-442>>.
- RUBIM, Gustavo. – O hiper-autor. *Estranhar Pessoa*. Nº3, outono de 2016, p. 12–22. [8 de setembro de 2023]. Disponível em: <<https://doi.org/10.34619/pshpvyox>>.
- SÁ CARNEIRO, Mário de – *Céu em fogo: oito novelas*. Prefácio e edição de Maria Antónia Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa – Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Nº3, dezembro de 2000, p. 235–253. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:< <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/270>>.
- SEABRA, José Augusto – *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- SEPÚLVEDA, Pedro – *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 2013.
- _____ Pessoas-livros: O Arquivo Bibliográfico de Fernando Pessoa. *MATLIT: Materialidades Da Literatura*. Vol. 2, Nº1, p. 55–77. [11 de março de 2022]. Disponível em:<https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_3>.
- _____ Ostensivo e reservado. Nº 203, *Colóquio-Letras*, janeiro de 2020, p. 99-110.
- _____ Fantoques e pessoas-livros: notas sobre as personagens pessoanas. *Atas Congresso Fernando Pessoa 2021*, Casa Fernando Pessoa: Lisboa, 2022, p. 225–233.
- SZONDI, Peter – *Teoria do drama moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TABUCCHI, Antonio – *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

TODOROV, Tzvetan – *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70. 1980.

URIBE, Jorge. – Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da “Carta sobre a génese dos heterónimos”. *Estranhar Pessoa*. Nº3, outono de 2016, p. 23–44. [8 de setembro de 2023]. Disponível em: <<https://doi.org/10.34619/pshp-vyox>>.

WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tratado lógico-filosófico*. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço. 2ª edição revista. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995

ZENITH, Richard – *Pessoa. Uma biografia*. Lisboa: Quetzal, 2022.

_____ Fernando Pessoa e a tentação da fama. *Atas Congresso Fernando Pessoa 2021*, Casa Fernando Pessoa: Lisboa, 2022, p. 234–239.

_____ Mediunidade, *Modern!simo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, IELT- FCSH, Universidade Nova de Lisboa, n.d. [8 de setembro de 2023]. Disponível em:<<https://modernismo.pt/index.php/m/660-mediunidade>>.