

O estatuto da linguagem n'O marinheiro de Fernando Pessoa*

Maria Helena de Moura Neves**

Renata Soares Junqueira***

Resumo

O objetivo do nosso trabalho é refletir sobre o estatuto da linguagem na peça **O marinheiro** – única peça teatral que Fernando Pessoa publicou em vida –, escrita em 1913 segundo matrizes do teatro oitocentista, nomeadamente segundo o teatro de inspiração simbolista, que considerava a “linguagem verbal”, com a sua potencial musicalidade, como o mais importante componente do espetáculo teatral, mas também segundo a concepção vanguardista que o seu “drama em gente” revela. Algumas considerações de ordem mais puramente lingüística conduzem as reflexões sobre a natureza da linguagem para a relação com as categorias da enunciação e para interpretações inspiradas na relação entre textos.

Palavras-chave: Teatro português; Teatro simbolista; Teatro moderno; Fernando Pessoa; **O marinheiro**; Simbolismo.

Qualquer música, ah, qualquer,
Logo que me tire da alma
Esta incerteza que quer
Qualquer impossível calma!
(Fernando Pessoa, **Cancioneiro**)

Este artigo faz um estudo da peça **O marinheiro** na confluência de uma visão literária, que se liga, particularmente, à estética simbolista e à moderna, e de uma visão de base lingüística, que se ancora na natureza peculiar da linguagem da obra, mas que tem foco, afinal, na própria natureza da enunciação, especialmente por via das categorias enunciativas, pessoa tempo e espaço.

* Este ensaio é resultado do minicurso que juntas ministramos, nos dias 2 e 3 de outubro de 2003, no “I Simpósio de Língua e Literatura: Interseções”, realizado na PUC Minas, em Belo Horizonte.

** Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)/Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

*** Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

Sabemos que há alguma resistência em fazer intervir na análise literária métodos e procedimentos que a Lingüística desenvolveu, mas, por outro lado, é difícil acreditar que a Lingüística não tenha nenhuma contribuição a oferecer nesse campo (SPENCER & GREGORY, 1974), e há de reconhecer-se que a Lingüística fornece categorias gerais de descrição que podem servir de ponto de partida para a interpretação literária (OOMEN, 1973). Assim, acredita-se que ao lingüista pode conferir-se a capacidade de observar na linguagem poética processos criativos e de pesquisar a interpretação dessas criações poéticas.

De fato, são dois os aspectos básicos do interesse lingüístico pela obra literária: o insólito das expressões poéticas e a questão da sua interpretação.

O caráter “diferente”, a natureza “desviante” das expressões poéticas em relação à linguagem cotidiana, posta em relevo já pela Escola Lingüística de Praga, levou à colocação da função desse desvio como objeto de investigação.

No modelo gerativo, base de um sem-número de estudos de textos literários, especialmente na década de 70, entende-se que a gramática gera todas as frases da língua, produzindo também os “desvios” poéticos. A formação e o entendimento desses desvios incluem-se na atividade criativa da linguagem, e a gramática fornece as condições gerais para isso. A competência inata do falante tem abrangência para formar e entender as peculiaridades poéticas (os chamados “desvios”) exatamente porque tais expressões “desviantes” são regulares e descritíveis, consideradas na sua relação com as expressões transparentemente vistas como plenamente gramaticais. Não se trata simplesmente de definir a linguagem poética por infração a regras – portanto negativamente – mas de defini-la positivamente por uma estrutura de significado especial, derivado particularmente do mecanismo da metáfora. Assim, o que seriam infrações às regras de restrições seletivas criam expressões como estas de Manuel Bandeira:

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas. (**Libertinagem**)

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem. (**Estrela da manhã**)

A meninice brincou de novo nos olhos dela. (**Libertinagem**)

Uns tomam éter, outros cocaína
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria. (**Libertinagem**)

E infrações às regras de subcategorização são responsáveis por expressões como estas, também de Manuel Bandeira:

Boi morto, boi descomedido, boi espantosamente boi. (**Opus 10**)

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro. (**Belo belo**)

Traços aparentemente incompatíveis, do ponto de vista lógico, convivem no sintagma, criando poesia, como nestes versos, ainda de Manuel Bandeira:

E ouvia-a [a estrela] na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.
(**Lira dos cinquent'anos**)

Predei o rio
Maltratai o rio
Trucidai o rio.
(**Estrela da manhã**)

A tiririca sitia os canteiros chatos.
(**Libertinagem**)

A análise feita com o aparato de teorias lingüísticas baseadas no desenvolvimento das gramáticas gerativas liga, pois, a poeticidade à noção de desvio da gramaticalidade, isto é, à noção de competência, e a estilística à noção de atuação.

Outra modalidade de análise – o segundo aspecto a que se faz referência, parágrafos atrás, quando se fala do interesse lingüístico pela obra literária – é a que utiliza princípios da Lingüística para considerar o texto poético simplesmente interpretando-o nessa sua peculiar função textual. Ressaltam, aí, as noções de textualidade e de relações intratexto e intertexto, já, então, um modelo funcionalista, que, integrando sintaxe, semântica e pragmática (NEVES, 1997, p. 23-26), assume como parte da tarefa da Lingüística “estudar textos, todos os textos, inclusive os literários” (HALLIDAY, 1967, p. 217).¹

Permanece aquela preocupação básica de explicar “peculiaridades” no texto literário, uma espécie de contraparte do estudo dos “desvios”, considerando-se, por exemplo, o critério de relevância² como um dos problemas centrais no estudo do “estilo” em linguagem.³ Visto o texto como parte de um todo a que ele pertence – a obra completa de um autor ou a tradição em que ele se insere –, o que, globalmente, é afastamento, desvio, pode ser, localizadamente, norma. Visto o texto em contraste com outro, qualquer escolha de norma se torna arbitrária.

¹ O desenvolvimento da Lingüística do Texto propiciou, também especialmente na década de 70, uma efervescência de trabalhos que associam Lingüística e estudo literário, classificados por WIENOLD (1978) em três grupos, entre os quais ele inclui os de orientação gerativista.

² LEECH (1970) aponta, ao lado da proeminência negativa (a comumente abrigada na noção de “desvio”), uma proeminência positiva, resultante de renúncia temporária do poeta à liberdade de escolha permitida: onde se esperaria diversidade produz-se uniformidade. Ou, então, simplesmente se invocam dois modos de ver a questão: não há uma norma única universalmente relevante, mas há diferenças de perspectiva.

³ Um exemplo é o estudo do **The Inheritors**, de Golding, feito por HALLIDAY (1967).

Descrição lingüística e interpretação crítica são meios distintos e complementares de “explicar” um texto literário. Por um lado, o objetivo do lingüista seria fazer o estabelecimento do significado, que é mais que cognitivo ou referencial, incluindo escolhas pragmaticamente orientadas, e não apenas no campo da semântica, mas ainda no vocabulário, na gramática e na fonologia. Por outro lado, ele vê na obra literária, outras dimensões além das que têm os outros tipos de discurso, assumindo que o aparato da descrição lingüística só será um instrumento válido se não se desconhecem essas complexidades adicionais.

Por exemplo, é um axioma que a linguagem se tece sobre a instauração de referentes. Mas o poeta se distancia do mundo real. Mais do que se distancia: o poeta não precisa do mundo real. Ele é senhor do *poiéo*,⁴ ele é *poietés*, e, assim, ele instaura o próprio mundo, ele cria a referência que há de verbalizar:

Andei onde deu o vento
Onde foi meu pensamento
Em sítios que nunca viste
De um país que não existe.
(BANDEIRA, **Opus 10**)

Vi terras da minha terra
Por outras terras andei
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado
Foram terras que inventei.
(BANDEIRA, **Lira dos cinquent’anos**)

E não é essa, justamente, a exata definição do “fingidor” de Fernando Pessoa?

O TEATRO DE FERNANDO PESSOA

No ano de 1913 encontram-se, concentradas, algumas das mais significativas manifestações do interesse de Fernando Pessoa pelo teatro. A sua *performance* como crítico teatral nas páginas da revista **Teatro** – fundada por Boavida Portugal naquele ano - causaria polêmicas previsíveis porquanto o objetivo explícito dos intelectuais que ali colaboravam era o de “vir destruir o [teatro] existente” até então (BOAVIDA PORTUGAL *apud* JÚDICE, 1986, p. 20). Também de 1913 é a única peça de teatro à qual Pessoa deu acabamento e publicação: **O marinheiro**, escrita nos dias 11 e 12 de outubro e publicada posteriormente, em abril de 1915, na **Orpheu 1**.⁵ É provável que os encontros de jovens revolucioná-

⁴ *Poiéo* é o verbo grego que significa “fazer”, “criar”.

⁵ Como se sabe, o **Fausto**, **tragédia subjectiva** permaneceu como um projeto inconcluso ao qual Pessoa, todavia, se dedicou provavelmente desde 1908. E outros textos dramáticos de sua autoria não chega-

rios na redação da revista de Boavida Portugal tenham constituído o primeiro estímulo para a preparação do movimento modernista que se anunciaria pouco depois com a revista **Orpheu** e cujo ponto de partida teria sido marcado, assim, por algumas reflexões sistemáticas sobre o “gênero dramático”. Não por acaso, aliás, é de novembro do mesmo ano de 1913 o artigo doutrinário intitulado “O teatro-arte”, que Mário de Sá-Carneiro publicou no jornal **O rebate**.

Com efeito, parece mesmo ter procedido de uma reflexão sobre teatro a mais admirável façanha do Modernismo português: a “heteronímia” de Fernando Pessoa, fenômeno a que ele chamou “drama em gente” e que teve o seu princípio, já como sistema de criação poética, no célebre “dia triunfal” - 8 de Março de 1914 - em que foram compostos, a fio, “trinta e tantos poemas” (PESSOA, 1994, p. 295) de **O guardador de rebanhos**, de autoria do heterônimo Alberto Caeiro. Já António Quadros, muito acertadamente, observava que

foi de certo modo em termos de dramaturgia que ele [Pessoa] pensou os seus heterônimos. Chamou-lhes drama em gente porque seriam as personagens de um drama, um drama em monólogos poéticos, em vez de um drama em actos. ... E quanto à dramaturgia teatral ou escrita para o teatro? É óbvio que não podia deixar de apaixonar Fernando Pessoa. Vêmo-lo com efeito estudar longamente, profundamente, a essência do teatro e a arte de alguns dramaturgos, certamente como preparação para as suas próprias intenções de o vir a ser: um longo ensaio sobre o gênero dramático, com duas versões diferentes, a propósito da peça Octávio do seu amigo e companheiro de geração Vitoriano Braga; vários textos sobre Shakespeare, etc. E vêmo-lo, principalmente, tentar ele próprio o gênero teatral. (QUADROS *apud* CRUZ, 1991, p. 55-56)

Mas os críticos têm notado também uma espécie de desnível, em Fernando Pessoa, entre o seu “programa” firme da criação dramaturgicamente e a falta de concretização” (CRUZ, 1991, p. 56) desse mesmo programa. É como se o vivaz projeto do “drama em gente” tivesse obliterado a sua produção dramática propriamente dita. Se, de um lado, o seu **Fausto** ficou inconcluso, de outro lado, o “drama estático” **O marinheiro** – composto às vésperas da eclosão da mais madura heteronímia pessoana – despertou em muitos críticos a impressão de um “poema dramático”, aparentemente mais destinado à leitura declamatória do que ao palco teatral. José Augusto França, por exemplo, manifestou-se assim acerca desta peça de Pessoa:

(...) não parece, sequer, que Pessoa tenha concebido este drama [**O Marinheiro**] como representável: ele destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser

ram a sair de uma fase embrionária – quatro deles, aliás, foram reconstituídos por Maria Teresa Rita LOPES na tese de doutoramento defendida na Sorbonne Nouvelle, em 1975: **Salomé**, **Diálogo no jardim do palácio**, **A morte do príncipe** e **Sakyamuni** (LOPES, 1985).

visualizado através das palavras. Imediatamente as breves indicações cénicas iniciam o insinuar: elas dirigem-se, até pela sua forma sugestiva e poética, não a um encenador virtual mas à imaginação ideal do leitor. (FRANÇA *apud* CRUZ, 1991, p. 59)

O MARINHEIRO

A estética simbolista

Então vejamos. As diretrizes que conduzem a peça **O marinheiro** são aquelas mesmas que já norteavam o teatro simbolista no final do século XIX e que correspondem às idéias de Fernando Pessoa acerca do “Teatro de Êxtase” – idéias segundo as quais

... o teatro tende a teatro meramente lírico e ... o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção - mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas ... Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA *apud* CRUZ, 1991, p. 68-69)

Como essa estética do sonho e da “revelação das almas” já não era novidade em 1915, quando a verdadeira vanguarda era representada por Álvaro de Campos e pelo Pessoa dos poemas interseccionistas, os estudiosos pessoanos também se voltaram especialmente para o fenômeno da heteronímia - que lhes parecia mais merecedor de atenção e de investigações - e afastaram para um segundo plano o autêntico teatro de Fernando Pessoa: os fragmentos do **Fausto** ficaram totalmente inéditos até 1952, e **O marinheiro** tem sido, em regra, apenas discriminado como resquício simbolista.⁶

Mas são precisamente as características simbolistas desta peça de 1913 – sobretudo a valorização de elementos sonoros e rítmicos que, sistematicamente repetidos, perfazem uma linguagem sensivelmente poética, capaz de sugerir com eficácia o universo onírico das personagens e, por trás dele, os mistérios que envolvem a vida e a morte, diante dos quais não somos nada e a realidade aparente do nosso cotidiano torna-se insignificante –, são precisamente os valores simbolistas que, reelaborados pelo dramaturgo, fazem da peça um artefato lingüístico que é *sui generis* na medida em que proporciona ao leitor/ouvinte/espectador um espetáculo potencialmente musical, uma quase-sinfonia de vozes femininas que – passe o paradoxo – acalentam sinistramente.

⁶ Alguns trabalhos, claro está, destacam-se pela acuidade crítica e pela originalidade interpretativa, como o da já mencionada estudiosa portuguesa, Maria Teresa Rita LOPES (1985).

Trata-se, aliás, de uma peça que se sustenta unicamente pela linguagem, pois que não há ali ação absolutamente nenhuma. É importante, como também nota Jorge Fazenda Lourenço (1985, p. 40), “pôr em destaque neste texto fascinante... a ‘revelação das almas através das palavras trocadas’, ou seja, o primado dado à linguagem enquanto virtual criadora da realidade da ficção (distinta daqueloutra ficção em que se vive, que é a realidade mesma)”. Vejamos então o que se passa – ou o que não se passa – n'O **marinheiro**.⁷

O cenário que se apresenta aos olhos do espectador é o mesmo do princípio ao fim do espetáculo. Aliás, o próprio subtítulo – “drama estático em um quadro” – indica de antemão a falta de movimentação que caracteriza a peça, definida logo como “drama em quadro” e não em ato. A única movimentação intensa, como veremos, será a da imaginação das personagens, expressa pela conversa que elas travam entre si – pela linguagem, portanto – no interior de um quarto circular situado num castelo antigo.

O ambiente é tipicamente simbolista: bem isolado do mundo exterior, o quarto só se comunica com ele através de uma única janela, “alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (p. 147). No centro deste recinto fechado está, sobre uma mesa, um caixão com o cadáver de uma donzela cercado, nos cantos, por quatro tochas acesas. Ao lado do caixão, mais próximas da janela, estão sentadas três mulheres, irmãs, que velam a morta. Tudo se passa à noite, como convém, de modo que o quarto – que é o palco, cumpre lembrar – fica apenas vagamente iluminado pelo pouco luar que atravessa a janela e pela luz trêmula das quatro tochas. De resto, o número quatro é decerto significativo porque, além das quatro tochas, temos quatro personagens no espaço cênico (a morta e as três veladoras), às quais vão corresponder os quatro personagens (o marinheiro e as três mesmas veladoras) dos contos ou sonhos que as veladoras, esperando raiar o dia, contam numa linguagem de tom funesto mas, afinal, admiravelmente poética. Para finalizar a descrição do quadro, importa ainda dizer que neste velório ninguém tem noção de tempo – ignora-se o tempo presente porque no recinto “não há relógio” (p. 147); quanto ao tempo passado que as veladoras decidem recordar, ele corresponde, em última análise, ao tempo mítico de um passado paradisíaco que só existe mesmo na imaginação dessas veladoras/sonhadoras:

SEGUNDA [veladora] – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não rochemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada

⁷ Todas as citações de **O marinheiro** referem-se à edição de 1985 e serão indicadas pelo número da página.

gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA [veladora] – Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependermos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!... (p. 150)

Sugerida pela falta do relógio, a supressão do tempo alia-se a elementos bem conhecidos da tópica simbolista: a reflexão sobre a efemeridade das coisas e sobre o que é “ser” qualquer coisa, o desejo de substituir a vida pelo sonho, a valorização das pausas (textualmente marcadas por repetidas reticências) até a um ponto em que o silêncio parece materializar-se – tudo isso, ao que ainda se acrescenta a completa imobilidade das personagens no palco, provoca no espectador uma sensação de suspensão da vida. Quer voltemos a nossa atenção para o caixão da morta, quer para as veladoras, tudo o que se nos impõe é a inércia e a insinuação de que são espantosamente tênues os limites entre a vida e a morte.

Num tal contexto, a fala das personagens é o único sinal de vida, de resistência à estagnação – e diga-se de passagem que, misteriosamente, até as chamas das velas se movem, ameaçando apagar-se, apesar de não haver vento nenhum no recinto, como nota a certa altura a segunda veladora (p. 151). Daí o apelo, já desesperado, da primeira veladora: “Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... Ah, falai, falai!” (p. 151).

O que elas então falam vem compensar eficientemente a sua tediosa falta de ação. Recordam uma infância dourada que não parece ser só delas, mas sim de toda a humanidade – e aqui o texto revela afinidades com a poética saudosista de Teixeira de Pascoaes –, e divagam sobre um sonho que a segunda veladora teve e que é onde aparece o marinheiro anunciado no título da peça:

SEGUNDA [veladora] – Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar... (p. 155)

Repare-se que a capacidade de sonhar, vital ao marinheiro que sobrevive graças à sua ficção, está associada ao desenraizar-se ele do seu passado histórico: foi preciso perder-se num naufrágio e separar-se dos valores que tinha até então

para finalmente se reencontrar, renovado, e reconstruir - à base de sonhos - uma identidade, sua e da sua pátria. Repare-se também que, neste processo de renovação, a água é um elemento imprescindível, quer pela sua força motriz, quer pela propriedade de refletir imagens invertidas, quer pelo poder quase hipnótico com que nos embala: é no mar e pelo mar que se perde e se reencontra o marinheiro; é à beira-mar que sonha, sentindo ondas na sua própria alma (p. 151), a segunda veladora; é à beira de lagos que, em sonhos, se debruça e se fita a terceira veladora (p. 153). A sugestão de um passado mítico, a especial valorização, no plano imagético, do elemento *água*, a insinuação de que a fala musical das veladoras se assemelha ao canto das sereias⁸ e, de resto, o próprio título da peça, trazem para as entrelinhas do texto a figura implícita de Ulisses, marinheiro arquetípico que, segundo a lenda, teria sido o fundador da cidade de Lisboa, antigamente chamada Olisippo (ou Ulisippo). Corajoso defensor de fabulosas causas femininas (de Helena, de Penélope), herói a cuja epopéia se prendem tantos outros nomes de mulheres (Circe, Calipso, Calídice, Ifigênia etc.), Ulisses constitui um mito auspicioso - o do aventureiro que há de regressar à pátria perdida - que se infiltra muito expressivamente no imaginário português (o sebastianismo seria a sua manifestação mais vernácula). Em **O marinheiro**, o poder do mito funde passado e futuro para criar um novo tempo e uma nova pátria na qual se concentram todos os sonhos proféticos das veladoras - e, afinal, também de Fernando Pessoa. Mas vejamos como a peça prossegue.

“... Veio um dia um barco... - Sim, sim... só podia ter sido assim... - Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...” (p. 159), conta a segunda veladora. Ora, o leitor/espectador constata então, aturdido, que nesta peça tudo é fluido como a água, tudo é sonho, absolutamente impalpável - tudo é pura ficção ou ilusão! E pode legitimamente perguntar-se se as três veladoras existirão realmente⁹ ou se, na sua inércia, serão apenas, como o marinheiro, frutos da imaginação ou reflexos de uma alma qualquer que sonha - a alma da morta, por exemplo, que do seu caixão parece escutar também a conversa das ir-

⁸ “Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos... As mãos pelos cabelos - é o gesto com que falam das sereias...” (p. 150), diz a segunda veladora a certa altura; “Deixai-a falar... Não a interrompais... Ela conhece palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar...” (p. 156), insiste depois a terceira veladora.

⁹ Curiosamente, as três veladoras não têm nomes, nem identidades bem definidas. São sempre denominadas numericamente: a primeira, a segunda e a terceira veladoras. A este respeito, aliás, cumpre lembrar que Almada-Negreiros chegou a conceber para esta peça de Pessoa um figurino “em que as três veladoras se metiam num único, enorme vestido, que lhes prendia, por completo, os movimentos”. A informação está em Rebello (1994, p. 135), que por sua vez a encontrou na obra de Vítor Pavão dos Santos, **Almada Negreiros e o espectáculo** (1984). Essa espécie de roupa coletiva faz-nos pensar no coro das antigas tragédias gregas, cuja influência em Fernando Pessoa e, especialmente, na criação das suas três *cantantes* veladoras seria interessantíssimo investigar.

mãs (p. 157). A morta estará mesmo morta, ou apenas sonha repousada num caixão? A imobilidade que a caracteriza não é a mesma que caracteriza as veladoras?

Assim, invadido pela idéia de que no sonho ou na ficção pode-se viver muito mais intensamente do que no mundo que nos circunda, e embalado pelo ritmo da fala poética das veladoras, vai-se o espectador/leitor deixando conduzir para o lugar limítrofe entre o real e o fictício, entre a vida e a morte. Vai-se tornando pois, também ele, parte do espetáculo.

E a linguagem? – há de perguntar alguém. E a concretude da linguagem, que era ali o único verdadeiro sinal de vida a permitir uma distinção segura entre o estatuto das veladoras, de um lado, e, de outro, o da morta e o do marinheiro?

Também a linguagem vai-se tornando fluida e sem referenciais bem determinados. A segunda veladora apressa-se em confessar que as suas frases não são verdadeiras: “Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando...” (p. 151), declara ela. De tanto desmistificar o mundo real e afirmar que “de eterno e belo há apenas o sonho” (p. 160), o discurso das veladoras acaba por diluir o significado das palavras que, cada vez mais, vão soando apenas como uma estranha melodia, como linguagem essencialmente musical. Sobre o sonho da segunda veladora, diz a primeira, em dado momento, que “Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...” (p. 157). Esta mesma veladora, noutro passo, conclui que “Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...” (p. 158). E a terceira veladora, ao ouvir o sonho da segunda, tem uma estranha sensação: “... parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam” (p. 163).

Ao fim da peça, a primeira veladora já admite francamente a sua necessidade de “dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer” (p. 164). E a linguagem esbanja musicalidade: é quase música pura a embalar o espectador/ouvinte e a enredá-lo numa espécie de transe hipnótico do qual ele só sairá no momento em que a segunda veladora disser, subitamente, que já não acredita no sonho. Será então o fim de uma peça que, pelo tão forte apelo que faz ao sentido da audição, se presta, com efeito, tanto ao palco quanto à leitura declamatória destinada a grupos seletos de ouvintes, tal como gostavam de praticá-la os adeptos do Simbolismo.¹⁰

¹⁰ Ao falar de Stéphane Mallarmé em *O castelo de Axel*, Edmund WILSON [1985?] lembra das tertúlias que o poeta francês promovia no seu apartamento em Paris, às quais comparecia sempre uma *élite* de jovens escritores: “(...) Mallarmé era um poeta impopular: lecionava inglês para viver, escrevia pouco e publicava menos ainda. Não obstante ser ridicularizado e atacado pelo público, que lhe considerava os versos absurdos e, no entanto, se irritava com a sua seriedade e obstinação, ele exercia, de seu pequeno apartamento de Paris, onde dava recepções às terças-feiras, uma influência curiosamente

Assim é que esse teatro lírico, musical, desprovido de qualquer ação e, mais ainda, quase completamente desprovido de outra movimentação física que não seja a das cordas vocais responsáveis pela fala das personagens – assim é que esse teatro simbolista, enfim, vem inscrever o nome do dramaturgo Fernando Pessoa ainda no quadro dos escritores do século XIX (logo ele que, como poeta, está à frente das vanguardas em Portugal e no mundo!).

A estética modernista

Mas digamos que, em linhas gerais, esta é a leitura mais convencional, que já se tem feito aqui e acolá, da peça **O marinheiro**. Muito menos recorrente e mais interessante será a leitura que apontar, neste drama pessoano, os aspectos em que ele ultrapassa a estética simbolista para propor já aquele teatro moderno que exhibe a sua própria teatralidade encarnada em personagens-títeres, escancaradamente teatrais – aquele teatro que, no princípio da década de 1960, o crítico norte-americano Lionel Abel (1968) denominou metateatro.¹¹

E aqui voltamos ao princípio da nossa discussão. Com efeito, é preciso reavaliar as reflexões de Fernando Pessoa sobre teatro como ponto de partida da concepção vanguardista do seu “drama em gente”. Nesse sentido, cumpre notar que as três veladoras, personagens do drama estático, se insinuam como sombras embrionárias dos três célebres heterônimos (Caeiro, Reis e Campos). Em 1985, aliás, Maria Teresa Rita Lopes (1985) já identificava na origem de **O marinheiro** e da heteronímia de Pessoa uma mesma base, um mesmo “procedimento de criação dramática”:

Et pourtant, malgré les différences, on y voit déjà annoncé le procédé de création dramatique qui est à l'origine des Ficcões do Interlúdio. O Marinheiro nous fait assister à la gestation d'un personnage, le Marin, créé de toutes pièces devant nos yeux par le seul pouvoir du revê et du verbe poétique. (p. 121)

ampla sobre os jovens escritores – tanto ingleses quanto franceses – do fim do século. Ali, na sala de estar, que era também de jantar, num quarto andar da Rue de Rome, onde o apito das locomotivas entrava pelas janelas para se imiscuir na palestra literária, Mallarmé, com o seu olhar brilhante e meditativo por entre longas pestanas, fumando sempre um cigarro, ‘para pôr um pouco de fumaça’, conforme costumava dizer, ‘entre ele próprio e o mundo’, discorria sobre teoria poética numa ‘voz suave, musical e inesquecível’. Havia uma atmosfera ‘calma e quase religiosa’. Mallarmé tinha ‘a altivez da vida interior’, disse um de seus amigos; sua natureza era ‘paciente, desdenhosa e imperativamente gentil’. Refletia sempre antes de falar e exprimia sempre em forma de pergunta o que dizia. Sua esposa sentava-se perto dele e ficava a bordar; sua filha atendia à porta. Apareciam Huysmans, Whistler, Degas, Moréas, Laforgue, Vielé-Griffin, Paul Valéry, Henri de Régnier, Pierre Louys, Paul Claudel, Remy de Gourmont, André Gide, Oscar Wilde, Arthur Symons, George Moore e W. B. Yeats” (p. 20).

¹¹ A primeira edição do texto original de Abel saiu em Nova Iorque, em 1963. Para ele, Shakespeare teria sido o primeiro dramaturgo a criar, com a peça **Hamlet**, o metateatro, isto é, um teatro cujas personagens têm “a conscientização de um dramaturgo” ou “uma aguda consciência do que significa ser posto num palco” (p. 84).

A leitura sustentada pela estudiosa portuguesa é a seguinte: tanto a figura do marinheiro quanto as dos heterônimos de Pessoa são produtos do sonho e do verbo poético, mas enquanto no drama estático nós testemunhamos a coexistência do plano da realidade e do plano da ficção, ou, noutros termos, do plano das criadoras – as veladoras – e do plano da criatura – o marinheiro sonhado –, no fenômeno da heteronímia, ao contrário, podemos observar que esses planos se descolam e que a ficção tende a evoluir sozinha, independentemente do seu autor:

Mais la différence radicale entre ce drame et les monologues des hétéronymes vient de ce que dans **O Marinheiro** on assiste à une sorte de théâtre dans le théâtre: les personnages du premier plan ne font qu'essayer de créer cette scène idéale où se dessine le personnage rêvé qui est le vrai protagoniste, mais ils le font d'une façon si intense que cet arrière-plan finit par prendre la place du premier et "l'irréalité" par effacer la "réalité". Dans les monologues des hétéronymes, par contre, nous n'assistons plus à la coexistence et à l'intersection des deux plans, celui du créateur et celui des créatures, c'est-à-dire, des fictions. Lês ficelles sont coupées, la fiction évolue seule, indépendamment de son auteur. (LOPES, 1985, p. 121-122)

Os heterônimos representam, assim, o modernismo de Fernando Pessoa na sua forma mais arrojada. Mas é preciso admitir que já n' **O marinheiro** há indícios de um modernismo que vai além do desejo de substituir a realidade pela irrealidade (este desejo, aliás, não pertence mais ao Modernismo que ao Simbolismo). Sob a angústia metafísica das três veladoras insinua-se, histriônico e moderníssimo, o riso de quem se compraz em devassar bastidores, desmascarar-se, revelar-se ao leitor/espectador como autêntica personagem de ficção: "Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando..." (p. 151), diz a segunda veladora sobre as frases que lhe saem da boca; e a terceira dirá em seguida: "É toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio" (p. 153); "Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar" (p. 156), insiste a segunda veladora, dando azo a que a primeira e a terceira, respectivamente, se expressem assim: "Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo..." (p. 162); "E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam" (p. 163). Ora, a referência explícita a esse desdobramento, feita por uma personagem de teatro, lembra imediatamente o quê senão o procedimento do ator que, no palco, encarna identidades diversas, sempre distintas da sua própria identidade individual? De resto, ao admitirem que tudo o que contam pode ser falso – ao optarem pelo espaço do não-real, pelo mundo onírico ou ficcional –, as veladoras de Fernando Pessoa assumem o fingimento como princípio determinante da sua conduta e, afinal, da sua identidade mesma. Impõem-se-nos, assim, metateatralmente, como personificações da própria máscara teatral ou como representações simbólicas da figura do ator. E, segundo

esta mesma interpretação, é curioso observar também que, quase no fim da peça, a segunda veladora vem oportuna e jocosamente sugerir a presença viva do autor dramático (ou de um possível encenador?) como um demiurgo que manipula, a seu bel-prazer, os cordéis das marionetes que leva ao palco: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?” (p. 164).

Assim, n' **O marinheiro** de Pessoa as personagens vão muito além de desestabilizar a realidade, à maneira dos heróis simbolistas. Elas ensaiam já desmistificar a própria ficção; ameaçam já rebelar-se. Querem sentir, querem autonomia para sonhar, sem peias, marinheiros que sonhem pátrias imaginárias; querem o sonho dentro do sonho e o teatro dentro do teatro. E por isso questionam o seu autor muito antes daquelas seis personagens que, na Itália de 1921, também procurariam para si o autor adequado.¹²

A imagem que escolhemos, pois, para ilustrar a nossa interpretação do drama estático de Fernando Pessoa é uma das que aparecem na própria peça: o chão de areia quente em que, para sonhar, se senta o marinheiro durante o dia à sombra das palmeiras, é o chão do Simbolismo; mas o horizonte ainda pouco iluminado que ele perscruta, à noite, sem olhar para as estrelas, é o do Modernismo que já se preparava nos mais avançados meios intelectuais portugueses: “(...) nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orla-da de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas” (p. 155).

UM OLHAR DE INSPIRAÇÃO LINGÜÍSTICA

A linguagem e as categorias da enunciação

Durante toda essa incursão de base literária na peça **O marinheiro** fica evidente que, para sua interpretação, é determinante o jogo entre as categorias enunciativas “pessoa”, “tempo” e “espaço”, a “pessoa” (o “eu” e o “outro”) governando as demais, a partir da instauração do “ego”.

A primeira observação é que a reflexão lingüística sobre essas categorias, tal como desenvolvidas na peça, não pode furtar-se a recorrer a Santo Agostinho, um filósofo e santo, não um lingüista,¹³ mas que, entretanto, tendo assentado

¹² A peça de Luigi PIRANDELLO, *Seis personagens à procura de um autor*, estreou em Roma, causando imenso burburinho, no ano de 1921.

¹³ A obra de Santo AGOSTINHO é *Confissões* (Tradução francesa da Belles Lettres, de 1989).

que é o homem que, ao enunciar, cria as pessoas, os tempos e os espaços,¹⁴ tem um importante papel na história das reflexões sobre a instituição da categoria “tempo lingüístico”, criada na e pela linguagem, independentemente do devir temporal.

Ao “eu” naturalmente se ligam as demais categorias dêiticas, o espaço e o tempo do “eu”; ao “outro” prendem-se também seu tempo e seu espaço. A configuração é dicotômica: o tempo do “eu” é o presente, o tempo do “não-eu” é o não-presente. Opõem-se ao presente tanto o passado que existiu como o que não existiu,¹⁵ e tanto o passado quanto o futuro, ambos memória porque ambos imagem.¹⁶

Novamente se vai a Santo Agostinho, para quem é como imagem registrada no espírito que se estabelece o tempo, para quem o tempo não tem suporte cosmológico,¹⁷ para quem a medida do tempo é problemática, pois só é possível medir o presente, já que só ele passa, enquanto passado é vestígio, e futuro é espera, imagens que são. Mas o presente, por sua vez, não permanece, escapa, transitando continuamente para o passado: “Se olho para o presente com muita atenção parece-me que ele já passou...” (p. 150), “Começo neste momento a tê-lo sido [ter sido feliz] outrora...” (p. 152), “Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais...” (p. 152).

Assim se pode resumir esse “enigma” do tempo:

Santo Agostinho é autor de reflexões nas quais o tempo, visto na sua relação com a eternidade, não é cosmologia – porque os astros todos poderiam parar, e o tempo continuaria passando – e nem tem ser – porque o passado já não é, o futuro ainda não é, e o presente simplesmente não é, não permanece, pois, se permanecesse seria “eternidade”, não seria “presente”. Assim, o tempo está no espírito, e a tripartição que comumente se faz (entre presente, passado e futuro) é, na verdade, entre três modalidades de presente (o presente do presente, o presente do passado e o presente do futuro): o passado está no presente representado pela memória; o futuro está no presente representado pela espera; e o presente é presente pela

¹⁴ BENVENISTE (1966) é a autoridade mais citada para a indicação de que é “na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (p. 259), de que “a linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como sujeito” (p. 261), isto é, porque alguém diz **eu**, sendo **eu** aquele que diz **eu**. Aponte-se, porém, que, já no segundo século depois de Cristo, Apolônio Díscolo dissera em seu **Da sintaxe III** que “a primeira pessoa não é a que fala, mas é a que fala de si própria” (NEVES, 1987, p. 198). Da instauração do sujeito fala extensivamente FIORIN (1996, p. 41-56).

¹⁵ A isso pode-se relacionar o “tempo psicológico” tradicional: “Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...” (p. 149) “[Pensava] no passado de gente maravilhosa que nunca existiu...” (p. 151); “Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido;” (p. 155).

¹⁶ O passado pode chegar a constituir memória do presente (que, afinal, é futuro do passado): “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou...” (p. 153).

¹⁷ Já se observou na primeira parte deste estudo que, na cena, prescinde-se da noção de tempo: “Não há relógio aqui perto” (PESSOA, 1985, p. 147); “Por que não haverá relógio neste quarto?” (p. 149); “Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” (p. 149).

atenção de quem olha. O que passa é o presente, então só o presente teria medida, porque só se pode medir o tempo enquanto passa. Mas como medir o presente se ele não tem extensão? O que se pode medir, então? Apenas a impressão que no espírito fazem as coisas que passam, não o tempo mesmo, ou as coisas mesmas. Assim se resume todo o mistério e a profundidade do conceito de tempo ligado ao espírito, e, portanto, à pessoa, conceito que, afinal – eternidade à parte – se liga ao imbricamento de actorialização e temporalização na atividade discursiva, se liga à noção de que os tempos “são criados na e pela enunciação”. (NEVES, 1998, p. 229-230)

E na peça de Pessoa que aqui se examina há, constituindo literariamente a criação de dois universos em conflito, essa marcante dicotomia entre o “eu” e o “não-eu”, que dá chave para grande parte das interpretações estéticas que na parte anterior deste trabalho se fizeram.

Na peça fica evidente que o “eu” governa tempo e espaço, projetando neles a avaliação negativista que conduz àquela busca de sonho e de escape, marcante na configuração da estética simbolista com que avaliamos **O marinheiro**, de Pessoa.

O espaço do “eu”, que é o “lado de cá de todos os montes”, é disfórico – de solidão, de vazio, de imobilidade, sem lago, sem riacho, sem ação e sem beleza –,¹⁸ povoado de saudade, uma saudade do espaço e do tempo do “não-eu”, portanto uma saudade tanto do passado¹⁹ como do futuro.²⁰ Assim, tal qual o espaço, também o tempo do “eu agora”, o presente, é disfórico²¹ e o passado é eufórico,²² mas, como o passado não garantidamente foi, ele é impalpável, e a memória do passado é do sonho (de uma imagem), não da realidade.²³

¹⁸ “Todo este país é muito triste...” (p. 149); “Só o mar das outras terras é que é belo” (p. 149); “Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia...” (p. 152); “Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes...” (p. 151).

¹⁹ “(...) o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado...” (p. 154).

²⁰ “Aquele [mar] que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...” (p. 149).

²¹ “Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer...” (p. 151); “O presente parece-me que durmo...” (p. 152).

²² “Aquele [país] onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela” (p. 149); “Eu fui feliz para além dos montes, outrora...” (p. 149); “Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia, amo-a...” (p. 151); “Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas...” (p. 152); “Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentar-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho...” (p. 152); “Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro de água...” (p. 154).

²³ “O passado não é senão um sonho...” (p. 150); “E assim [o marinheiro...] foi construindo o seu passado. Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância, depois os amigos e os inimigos da sua idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido...” (p. 157); “Memínice 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... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido...” (p. 158).

Exatamente por isso não importa se o passado existiu ou não, e a narrativa por que envereda a peça a partir da página 157²⁴ é uma narrativa do que foi, do que não foi, do que não se sabe se foi, do que será. Inclui ela um notável trecho de discurso do tipo bíblico (de Gênesis) em que o marinheiro, um demiurgo, tal como o poeta, se faz criador da realidade:

Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma – uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas dos cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... (p. 157)

A interpretação inspirada na relação entre textos

Visto mais diretamente na sua condição de texto poético inserido numa tradição, **O marinheiro** evoca um sem-número de relações significativas, algumas das quais se tentará recuperar, no breve espaço que segue.

Em primeiro lugar, tratando-se, confessadamente, de um drama, vemo-nos transportados à tragédia grega, para imediatamente destacar, entretanto, a falta de ação dramática – a falta de *ágon* – com a conseqüente ausência de protagonistas e com a conseqüente renúncia a uma verdadeira dialogia. Retome-se, aqui, a reflexão da parte “A estética simbolista”, deste estudo, na qual se configurou a linguagem como de baixa referencialidade, de baixa densidade significativa, de grande fluidez. As falas das três veladoras, sempre reflexivas e sempre emocionadas, se sucedem sem contornos bem instituídos, sem constituição de perfil individual, e, portanto, sem individualidade de personagens, de suas emoções e reflexões.²⁵ Fica sugerida a manifestação conjunta, coletiva, compartilhada de uma emoção e uma reflexão, uma participação tal qual a do coro grego, aquele conjunto – geralmente de vozes femininas – cujas palavras não são ação, cuja fala não é interlocução, cujo papel não faz parte de nenhuma ação dramática, mas cujo discurso apenas tira lição das coisas, vistas num espaço e num tempo que independem de ocorrência, de factualidade, e, assim, da própria natureza dêitica que os caracterizaria.²⁶ Música que toca carregada de lirismo (p. 157 e 160), como já se apontou nas sugestões que aqui se fizeram das características simbolistas da obra, o texto se distribui em três “egos” que se manifestam dizendo “eu”, mas que, orquestrados, entretanto se fundem, para, mais que tudo, poeticamente configurar

²⁴ Observe-se que, nesse momento, passa-se do “discurso” à “história” (BENVENISTE, 1988), com conseqüente alteração do uso dos tempos verbais, que passam dos tempos prevalentemente do “comentário” para os tempos prevalentemente da “narrativa” (WEINRICH, 1964).

²⁵ Cf., atrás, a nota 8.

²⁶ Poder-se-ia arriscar dizer que daí vem a notória “subversão” dos tempos verbais que a obra apresenta.

uma visão de mundo, um mundo de tensão e de falta de limites entre sonho e realidade, com não disfarçado sobrepujamento desta por aquele.

Outra das marcas mais características da estética simbolista, a solidão, pano de fundo das reflexões que se mesclam – mais do que se sucedem – na voz dessas veladoras, é evocada na força do episódio épico de Ulisses, herói marinheiro que, na simples busca de inserção – ou reinserção – em suas raízes, ilustra a mais extrema situação de isolamento a que um ser humano foi conduzido, representada pela própria falta de chão sob os pés (Canto XII).²⁷ Lembre-se que, para voltar a ser o senhor de Ítaca, o filho de Laerte, o pai de Telêmaco e o companheiro de leito de Penélope, isto é, apenas para assumir a sua mais perfeita condição de ser humano, Ulisses teve de recusar todos os oferecimentos que o poupariam dos sofrimentos que enfrentou, em mar e em terra: desprezou a condição divina que lhe foi oferecida pela enamorada Calipso (Canto V) e recusou ouvir o canto de encantamento das sereias (Canto XII), as mesmas sereias que – diz o nosso poeta Pessoa – “ensinaram palavras” (p. 156) e “gestos” (p. 150) às veladoras de **O marinheiro**.

Afinal, é da linguagem delas – e da de todos nós, conseqüentemente – que a peça trata, primordialmente. Mas, na verdade, que de mais importante pode ser a linguagem senão encantamento, senão o próprio fazer das coisas, o criar o mundo com palavras?

Afirmou-se nas partes iniciais deste estudo que a linguagem da obra traz um significado “diluído”, e agora essa característica pode ser retomada para observar-se que isso não quer sugerir que a linguagem careça de significado e só valha esteticamente. Pelo contrário, ela apenas prescinde de relação direta com algum real e com alguma ação, e aquilo que aparenta um dizer em que não importa o que é dito, na verdade, aprofunda-se no essencial do humano, na própria vida. Poesia!...

²⁷ Vê-se, no Canto XII da **Odisséia**, que Ulisses perdeu sua esquadra, perdeu todos os companheiros, e afinal perdeu sua embarcação, tendo de atirar-se ao alto de uma figueira, à qual se agarrou “como um morcego” (HOMERO, 1960, p. 175), sem firmar em nada os pés e sem subir pelo tronco, já que as raízes estavam muito abaixo dele e os ramos também estavam fora de seu alcance. Permaneceu aí agarrado até que “o abismo vomitasse de novo mastro e quilha” (p. 176).

Abstract

The aim of this paper is to reflect on the status of language in the play **O marinheiro**, which was the only theatrical play published by Fernando Pessoa in his lifetime. The play was written in 1913 not only according to the molds of XVIIIth century theater of symbolist inspiration, which considered verbal language, with its potential musicality, as the most important component of theatrical spectacle, but also according to the vanguardist conception revealed by its “drama in people”. Some purely linguistic considerations lead the reflections on the nature of language to the relation with the categories of utterance and to interpretations inspired in the relations among texts.

Key words: Portuguese drama; Symbolist drama; Modern drama; Fernando Pessoa; **O marinheiro**; Symbolism.

Referências

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. 190p. (Trad. de: **Metatheatre**: a new view of dramatic form).
- AGOSTINHO, Santo. **Confessions**. Paris: Belles Lettres, 1989. Tomo 2.
- BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. Campinas: Pontes, 1988. v. 1, p. 247-59.
- CHATMAN, Seymour; LEVIN, Samuel (Eds.). **Essays on the language of literature**. Boston: Houghton Mifflin, 1967.
- CRUZ, Duarte Ivo. **O simbolismo no teatro português (1890-1990)**. Lisboa: ICLP, 1991. 214p. (Biblioteca Breve, 124).
- DRESSLER, Wolfgang (Ed.). **Current trends in textlinguistics**. Berlim/New York: Walter de Gruyter, 1978. p. 133-154.
- ENKVIST, Nils Erik; SPENCER, John; GREGORY, Michael. **Lingüística e estilo**. Trad. de W. A. Assis. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996. Resenhado por NEVES, Maria Helena de Moura. In: **Revista Lingüística e Filologia Portuguesa**, São Paulo, n. 2, p. 227-231, 1998.
- FREEMAN, Donald (Ed.). **Linguistic and literary style**. New York: Holt, Reinhart and Winston, 1970.
- HALLIDAY, Michael. A. K. The linguistic study of literary texts. In: CHATMAN, S.; LEVIN, S. R. (Eds.). **Essays on the language of literature**. Boston: Houghton Mifflin Co., 1967. p. 217-23.
- HOMERO. **Odisséia**. Introdução e notas de Méderic Dufour e Jeanne Raison. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

- JÚDICE, Nuno. **A era do “Orpheu”**. Lisboa: Teorema, 1986. 147p. (Terra Nostra).
- LEECH, Geoffrey. “This bread I break” – Language and interpretation. In: FREEMAN, D. C. (Ed.). **Linguistic and literary style**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. p. 119-128.
- LOPES, Maria Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. Para que é preciso um nome? In: PESSOA, Fernando. **Poemas escolhidos**. Lisboa: Ulisseia, 1985. p. 27-90.
- MARINHO, Maria de Fátima. A viagem no drama estático **O Marinheiro**. In: **Persona**, Porto, n. 9, p. 28-31, out. 1983.
- NEVES, Maria Helena de Moura. **A vertente grega da gramática tradicional**. São Paulo/Brasília: Hucitec/FAPESP/Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- NEVES, Maria Helena de Moura. **A gramática funcional**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NEVES, Maria Helena de Moura. **A gramática: história, teoria e análise, ensino**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2002.
- OOMEM, Ursula. **Linguistische Grundlagen poetischer Texte**. Tübingen: Niemeyer, 1973.
- PESSOA, Fernando. O Marinheiro: drama estático em um quadro. In: PESSOA, Fernando. **Poemas escolhidos**. Seleção e apresentação de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1985. p. 147-165. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 21)
- PESSOA, Fernando. **Fausto**: tragédia subjectiva. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988. 223p.
- PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro. In: PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1994. p. 294-296. (Ler Pessoa, 1).
- PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: PIRANDELLO, Luigi. **Teatro I**. Trad. Brutus D. G. Pedreira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 1-118. (Teatro Hoje, 22). Tradução de: Sei personaggi in cerca d'autore.
- REBELLO, Luiz Francisco. Omnipresença do teatro na obra de Almada Negreiros. In: REBELLO, Luiz Francisco. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 131-146.
- SPENCER, John; GREGORY, Michael. Um enfoque do estudo do estilo. In: **Linguística e estilo**. Trad. W. A. Assis. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- WEINRICH, Harald. **Tempus: besprochene und erzählte Welt**. Stuttgart: Kohlhammer, 1964.
- WIENOLD, G. Textlinguistic approaches to written words of art. In: DRESSLER, Wolfgang (Ed.). **Current trends in textlinguistics**. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1978. p. 133-154.
- WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. (Tradução de: **Axel's castle**).