

O MARINHEIRO (1915/1983): UMA LEITURA COMPARADA ENTRE FERNANDO PESSOA E CAIO FERNANDO ABREU

*Monalisa Antonia Penteado**
monalisapenteado1@gmail.com
Pesquisadora independente

*Keli Cristina Pacheco***
kcpacheco@uepg.br
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo: Este artigo propõe uma leitura comparada entre a novela *O marinheiro* (1983), de Abreu, e o poema dramático homônimo (1915), de Pessoa. *Marinheiro* remete a movimento, no entanto, nessas narrativas o movimento ocorre no plano interno, no invisível que se torna visível pela subjetividade colocada em exílio. Embora duas tradições distintas, o modernismo em Portugal e a pós-modernidade brasileira, se distanciem no tempo e por suas extensas transformações políticas e culturais; nessas obras aproximam-se na intensidade e delicadeza ao retratar, num ambiente onírico, as angústias e anseios do ser humano diante da existência e do desconhecido. Ao observarmos as implicações da hierarquização da literatura, a diferença entre o discurso que parte do contexto do colonizado e do colonizador, com base em Silviano Santiago, percebe-se o sentimento de inferioridade diante da metrópole e a negação da possibilidade de originalidade do discurso do colonizado, nó do qual a obra de Abreu se desvencilha.

Palavras-chave: O Marinheiro. Exílio. Desterritorialização.

1 Introdução

* Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) com ênfase em Literatura. Especialização em Língua Inglesa e suas literaturas pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Participação no projeto de extensão sob título de "Exílio e subjetividade", ministrado pela professora Dra. Keli Cristina Pacheco.

** Licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2003), Mestra em Literatura, área de concentração em Literatura Brasileira (2005), Doutora em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, pela UFSC (2009) com pós-doc em Literatura pela Sorbonne Université - Paris IV (2020). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada, principalmente nos seguintes temas: literaturas de língua portuguesa; narrativa moderna e contemporânea; migração e exílio na literatura. Atualmente é professora adjunta de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, no Departamento de Estudos da Linguagem, e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. É membra do GT de Literatura Comparada da ANPOLL desde 2014. Autora do livro "A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt" (Annablume, 2013), e organizadora, em parceria com André Cechinel, do livro: "A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio" (Texto e Contexto, 2020).

Em 1983, Caio Fernando Abreu publica a coletânea *Triângulo das Águas* e nos apresenta a novela *O marinheiro*. O diálogo com Fernando Pessoa, e com sua peça homônima, publicada em 1915, na revista *Orpheu*, é apontado pelo próprio Caio na apresentação do seu livro, em edição posterior:

[...] me encanta nele a homenagem a um de meus escritores mais amados — o também astrólogo Fernando Pessoa. Ressuscitei o marinheiro de seu poema dramático homônimo, e me atrevi a concentrar suas três veladoras na figura de meu narrador (Abreu, 2010, p. 12).

Nossa principal intenção nesse trabalho é investigar o exílio e os processos de (des)territorialização sofridos pelas personagens das obras literárias. Como viés teórico utilizar-se-á a teoria de exílio desenvolvida pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy. Nesse sentido, o conceito de exílio não diz respeito somente à ação de ser degredado, ou despatriado, pois para este surgir não necessita necessariamente de um deslocamento físico. Portanto, nos dedicaremos à observação da presença do sentimento de ser exilado expressado pela subjetividade das personagens.

Além da perspectiva de Nancy, as reflexões acerca dos processos de construção, e desconstrução das subjetividades, apresentadas pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, contribuirão para um maior entendimento dos processos de (des)territorialização percebidos no discurso dos personagens.

A escolha das obras literárias deu-se justamente a partir da possibilidade de pensar o exílio como condição da existência, em que os sujeitos das obras literárias, considerados exilados, não possuem nada além de seu próprio exílio. De acordo com a filosofia deleuziana, a subjetividade nunca será um produto acabado, pois a partir de fluxos e intensidades, no plano interior e exterior, os indivíduos sofrem metamorfoses e devires — em um movimento contínuo de desterritorializar-se e territorializar-se, alterando, portanto, sua identidade, e suas percepções acerca do mundo e da existência.

Aqui, o conceito de desterritorializar-se, proposto por Deleuze e Guattari, diz respeito às forças de intensidade que geram movimento, por meio das linhas de fuga, e que buscam continuamente novos territórios, novos caminhos e direções, em um movimento contínuo de reterritorializar-se e desterritorializar-se.

2 Rizoma e (des)territorialização

Na botânica, rizoma é uma espécie de caule, que cresce em umemaranhado, desregrado e polimorfo. No livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, publicado em 1980, Deleuze e Guattari introduzem o conceito filosófico de rizoma.

O pensamento *rizomático* se move por meio de fluxos de intensidade, em diversas direções, e subverte a ideia dos binarismos. É um sistema estético-político que atua contra a ideia cartesiana de construção arbórea do conhecimento. Contra a ideia de uma raiz sólida, que sustenta uma hierarquia, presa a uma estrutura, como a hierarquia da literatura, por exemplo. É contra, pois toda estrutura, teoria, ou regra aprisiona o rizoma impondo limite às suas infinitas possibilidades de conexões. Além disso, um rizoma:

não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo — ser, mas o rizoma tem como tecido a conjunção — e... e... e... (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36).

Os filósofos estabelecem alguns princípios para que possamos definir, compreender e relacionar o pensamento rizomático, sendo o primeiro e segundo princípio: a conexão e heterogeneidade em que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36). Aqui, buscamos novos fluxos, novas intensidade e possibilidades. O terceiro princípio nos fala sobre a multiplicidade e os agenciamentos:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta as suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como ele se encontra em uma estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14).

O escritor, por exemplo, utiliza a linguagem para fazer rizoma com o mundo, para modificar o caminho da língua por meio das linhas de intensidade e de agenciamentos. Esses agenciamentos são o crescimento das conexões de modificam a natureza das multiplicidades. De acordo com os filósofos, tais multiplicidades “se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam ao se conectarem às outras” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 16).

As linhas de fuga são aquelas que fogem e se conectam a outros caminhos; fogem das linhas totalizadoras de controle, e conectam-se a outras raízes,

aumentando seu território através da desterritorialização. E quanto a isso, no quarto princípio, ou da ruptura a-significante, Deleuze e Guattari estabelecem que:

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retomar... todo rizoma compreende linhas desegmentaridade as quais ele é estratificados, territorializado, organizado, significado, etc. mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17).

Os processos de desterritorialização e reterritorialização somente serão possíveis a partir de um sistema em perpétua ramificação, como o que vivemos. Desse modo, cabe trazermos a concepção não tradicional de o que é livro ou a literatura proposta por Deleuze e Guattari:

O livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo: o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por si mesmo no mundo (Deleuze; Guattari, 1995, p. 19).

Nesse contexto, pode-se relacionar a ideia do pensamento *rizomático* com a ideia de exílio de Nancy, pois tanto o rizoma, quanto o que Nancy denomina a existência colocada em exílio, é presente a ausência de pontos de referência, nem um início, nem fim, como um rizoma, ou como linhas que se movem desordenadamente em várias direções, como “em um riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens, adquirindo velocidade no meio” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36).

3 Do colonizador ao colonizado

Para compreender o contexto anterior que envolve a releitura de Caio Fernando Abreu à obra de Fernando Pessoa, é preciso pensar brevemente nas relações que envolvem os dois países. Fernando Pessoa, como se sabe, é um escritor fundamental para se compreender o movimento modernista português, que será amplamente difundindo no Brasil somente por volta de 1958. Devido a fatores políticos¹, Portugal deixa de exercer influência literária sob os escritores modernistas brasileiros, gerando um sentimento de oposição e distanciamento para com os portugueses. No livro

¹ Um exemplo é o Acordo Luso-Brasileiro, que manteria as relações interculturais entre os dois países, vetado após a proclamação da república de Portugal, em 1910. se artisticamente, “no intuito de libertar-se da suposta tirania da cultura e da língua literária dos portugueses” (Saraiva, 2004, p. 34), bem como, buscar notoriedade e reconhecimento da nossa literatura. Nesse contexto, como ler ficção e, ao mesmo tempo, ter consciência crítica do nosso próprio posicionamento como colonizados?

Modernismo brasileiro e modernismo português, Arnaldo Saraiva aponta algumas constatações relevantes, como a de Mário de Andrade que, em 1925, considerava Portugal um “paisinho desimportante” e a de Carlos Drummond de Andrade, a quem Portugal era visto como “um povo que gerou *Lusíadas* e morreu”.

Ronald de Carvalho, responsável pela publicação da revista *Orpheu* no Brasil, observava, em 1920, que:

A literatura portuguesa, apesar da continuidade da língua, desperta menos interesse no Brasil, sobretudo nas classes cultas, que afrancesa, a italiana, a alemã ou a inglesa. Pondo de lado alguns escritores de maior renome, ignorando tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal (Saraiva, 2004, p. 21).

Sabidamente, no período modernista, à grosso modo, os escritores brasileiros romperam com a tradição literária que imitava, geralmente de modo artificial, as produções da metrópole, que vivia outra realidade, distinta da brasileira. Essa ruptura, fez com que os nossos escritores buscassem retratar em seus textos uma identidade genuinamente brasileira e, ao mesmo tempo, cosmopolita. Almejou-se, mais do que nunca, um novo modo de pensar e manifestar-se.

Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* (1977), desenvolvem a ideia de uma produção literária da língua de uma minoria frente a uma língua maior que pode ser relacionada a relação entre língua do colonizado e do colonizador, mas também a modos de uso de uma determinada língua dentro de um sistema hegemônico. Isso corresponde à formação de linhas de fuga para a linguagem. Não podemos entender a literatura menor como inferior a qualquer outra, e sim uma produção caracterizada pela desterritorialização. O menor, neste sentido, é aquilo que está alheio a uma ordem hegemônica, a conceitos e concepções de mundo de uma maioria, de lemas, dogmas e verdades únicas.

Esse espaço permite que o homem seja um estrangeiro na sua própria língua, possibilitando explorar traços menores da língua de modo transgressor e inusitado. O individual, aqui, ramifica-se e transforma-se em coletivo, e as linhas de fuga da língua menor caminham para reinventar e resignificar a linguagem, gerando forças de tensão complexas que subvertem e deixam marcas na língua da maioria. Portanto, de acordo com tal conceito, toda literatura menor é um ato político.

No contexto da literatura latino-americana, Silviano Santiago, crítico literário brasileiro, questiona, em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino americano*, a

hierarquização da literatura e, principalmente, as análises marcadas pela discussão entre fontes e influências. Santiago nos apresenta a ideia da relação antropofágica da literatura do colonizado e do colonizador, bem como suas implicações. Percebe-se, nesse sentido, o sentimento de inferioridade mediante a metrópole e a negação da possibilidade de originalidade do discurso do colonizado.

A maior dificuldade está na tentativa de quebrar tal hierarquia, instaurada por um sistema tradicional de ensino e estudo de literatura. A obra de Caio Fernando Abreu, por exemplo, em contexto posterior aos avanços elaborados pelo debate modernista, não pode ser lida como meramente influenciada por uma fonte, como Fernando Pessoa, nesse caso, pois aqui compreendemos que uma literatura não é superior à outra. Cada texto tem sua originalidade e contextos distintos de produção.

Desse modo, toda literatura latino-americana também pode ser considerada um ato político, ou literatura menor. Uma literatura que passa a ser valorizada a partir da diferença. Uma literatura que subverte, mas não necessariamente no sentido de negação como fizeram os modernistas brasileiros, mas no sentido de ressignificação. Qual o papel, então, do escritor latino-americano? Para Santiago é produzir uma literatura que além da imitação forneça algo de original, que se comprometa e demonstre “amor e respeito pelo já escrito e a necessidade de produzir algo novo que afronte e negue” (Santiago, 2000, p. 23). E, acreditamos, é o que faz Caio Fernando Abreu em sua versão de *O marinheiro*. Por meio da reescrita, Caio ressignifica a obra de Fernando Pessoa e dá movimento a ela. Um movimento duplo de admiração e transgressão.

Além dos temas recorrentes em suas obras, como a constante busca por uma identidade instável, sexo, amor e solidão, questões políticas podem ser pensadas a partir do conceito deleuziano de máquina de guerra, pois o narrador de *O marinheiro*, de Caio Fernando Abreu, que escolhe viver em isolamento, e pode ser considerado uma máquina de guerra contra o convívio social, - lembremos que o texto foi escrito em plena ditadura militar — revelando, assim, um ato político de Caio Fernando Abreu em seu gesto de releitura de Pessoa, não contra Portugal, mas contra seu próprio governo, conforme veremos na sequência deste trabalho.

Como sabemos, ao longo do século XX foi presente a censura e o controle das publicações literárias, no meio jornalístico e das artes em geral. Ambos os autores, no período de escrita dos textos aqui estudados, vivenciaram um contexto histórico marcado pela repressão. Os portugueses enfrentavam graves problemas devido à

instauração da República, em 1910, além de estarem em meio à Primeira Guerra Mundial. E no Brasil, no início dos anos 70, Caio leva uma vida errante, perseguido pela ditadura Militar.

Suas escritas contradizem as classificações rígidas dos gêneros, pois na peça de Fernando Pessoa, há ausência de um dos principais elementos do teatro, a ação, o movimento físico, e na prosa de Caio Fernando Abreu, nota-se, com frequência, a presença de elementos da poesia, como sinestesia e aliteraões e sua escrita cinematográfica, captando imagens, ângulos, recorte e transformando-as em texto.

Ao pensarmos “marinheiro” imagina-se movimento. No entanto, em ambas as narrativas o movimento, ou a viagem, ocorre no plano interno, no invisível que se torna visível somente por meio da subjetividade que é colocada em exílio.

Nesse sentido, ambas as produções poderão ser compreendidas como literatura menor, pois inventaram seu próprio território a partir da linguagem. Fernando Pessoa utiliza os traços menores da sua língua de modo transgressor, explorando temas delicados da nossa existência, e é marginalizado pelos conservadores de sua época — conforme veremos na sequência deste artigo — introduzindo um novo movimento literário em Portugal. O menor em Caio está na marginalidade da temática das suas produções, marcada por discussões sobre sexo, homossexualidade, morte e a angustiante solidão humana, temas marginalizados, que se desterritorializam por si próprios, bem como aos leitores.

4 De Fernando Pessoa a Caio Fernando Abreu

*Se, depois que eu morrer, quiserem escrever minha biografia,
Não há nada mais simples. Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte. Entre
uma e outra coisa todos os dias são meus.*
(Alberto Caeiro)

No belíssimo ensaio *O desconhecido de si mesmo*, o poeta mexicano Octavio Paz declara:

Os poetas não tem biografia. Sua obra é sua biografia. Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que fossemos diretamente a seus poemas, esquecendo os incidentes e os acidentes de sua existência terrestre (Paz, 1996, p. 201).

O biógrafo francês Robert Bréchon, tentou compreender a vida e a obra do poeta português, mas tudo permaneceu emaranhado, conforme aponta Heitor Ferraz, para

a revista *Cult*, de “que o próprio biografado criou esse nó para seus leitores”. Além disso, Ferraz elucida que mesmo o autor tendo sido solitário, foi um dos poetas que melhor compreendeu seu tempo e seu país: “aprofundou as tensões da modernidade, esfarelado sua própria identidade. E é aqui que a condição de exilado faz mais sentido, já que esse é um sentimento extremamente presente” (Ferraz, 1999, p. 44).

No entanto, mesmo que “contra a vontade do poeta”, na tentativa de compreender melhor a processo de escrita destes autores, vale uma breve biografia, apontando dados relevantes, principalmente acerca do contexto histórico pelos quais suas produções foram marcadas.

Fernando Pessoa, nascido em 13 de julho de 1888, órfão de pai, parte para a África do Sul, em 1896, acompanhado de sua mãe, que se casara com o cônsul de Durban. Nesse período, o poeta lusófono recebeu educação inglesa entrando em contato com clássicos britânicos como Shakespeare, Shelley, Tennyson etc., autores que foram fundamentais para sua formação cultural e literária. Quando retorna a Portugal redescobre os clássicos lusófonos. E então, em 1912 atua como crítico literário na revista *Renascença*, um marco para o desenvolvimento de uma nova identidade nacionalista em Portugal. No entanto, a insatisfação com o saudosismo do movimento, e o anseio da criação de um veículo próprio para difundir suas ideias, desencadeia o rompimento de Mário de Sá Carneiro e de Fernando Pessoa, com o movimento da *Renascença Portuguesa*, dando espaço para a fundação da revista *Orpheu*, em Lisboa.

Um dos responsáveis por introduzir o modernismo em Portugal, como já dito acima, Pessoa lutou por um veículo próprio para divulgar um novo modo de produzir literatura, no entanto encontrou um ambiente de resistência pelos conservadores. Neste momento, na primeira edição da *Revista Orpheu*², apresenta-se não como poeta, mas como dramaturgo, com a publicação da peça *O marinheiro*.

Segundo Carlos Felipe Moisés, em seu livro *Almoxarifado de mitos*, uma das obsessões de Pessoa era “o mistério da existência, o horror da morte e do desconhecido, o pendor especulativo, em suma, que o levou a se interessar por

² Devido à falta de financiamento, a revista publicada em janeiro e março de 1915, teve apenas dois números. A vanguarda não agradou a todos e foi duramente criticada pela imprensa pelos conservadores, classificando-a como subversiva. Apesar disso, seu conteúdo exerceu forte influência inspirando movimentos literários de renovação da literatura portuguesa. Além de Fernando Pessoa, participaram desse projeto artistas e intelectuais como Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros, Luís de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho.

mediunidade, astrologia, maçonaria” (Moises, 2005, p. 9) e esoterismo em geral. Ede fato, esse é o cenário que encontramos no enredo de *O marinheiro*, de Pessoa.

Para Moisés, o entusiasmo dos leitores de Pessoa, geração após geração, se dá devido a não limitação do poeta em “expressar sentimentos, como é hábito na nossa tradição lírica”, e principalmente, devido ao seu engajamento filosófico e intelectualizado, buscando questionar e duvidar da realidade que nos cerca: “Uma poesia que abre caminhos insuspeitados, oferecido ao anseio comum de avaliar os limites da condição humana e encontrar um sentido firme para a existência, tão mais digna quanto mais lúcida e consciente” (Moises, 2005, p. 13).

A recepção da obra pessoana no Brasil tem seu *boom* após as trevas do regime militar brasileiro, a partir da década de 70, período em que surgiram diversas biografias e análises sobre suas obras. De acordo com Carlos Felipe Moisés, por termos uma tradição literária mais jovem e menos enraizada do que a portuguesa, temos facilidade em nos identificar “com esse poeta bilíngue, mais britânico que os ingleses, que a certa altura (re)descobre um modo peculiar de ser português para se reconhecer, afinal, *estrangeiro aqui como em toda parte*” (Moises, 2005, p.18).

Caio Fernando Abreu, escritor, jornalista, dramaturgo e poeta. Nasceu em 1948, no interior do Rio Grande do Sul. Assim como Fernando Pessoa, tinha grande interesse pela astrologia, esoterismo e pelo desconhecido. Observou e retratou em suas obras as drásticas mudanças, políticas e sociais, as quais a cultura brasileira enfrentava.

Caio era grande admirador dos escritores brasileiros como Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, apaixonado pelas artes, música, cinema, e pelo humano. Em suas obras predomina o desencontro, passagens constituídas por monólogos, conflito existencial e a busca constante por algo, retratadas pela solidão de suas personagens. Muitas vezes o narrador nos envolve em sua confusão, no entanto, nem sempre sua linguagem foi compreendida. O autor cria um universo de experiências angustiantes, anseios e traumas. Em que seus personagens lemos sempre imagens de desterritorialização, criando fluxos e desfazendo significações.

Assim como Clarice, assume um trabalho com a linguagem de escrever por dentro, em um jogo de metáforas, altamente introspectivo, sobre a angústia, solidão e a existência, Caio dialoga e provoca o leitor a questionar-se sobre a relação da ficção com a nossa própria vida, sobre os nossos processos de auto sabotagem e como nos (des)construímos como sujeito.

No início dos anos 70, Caio leva uma vida errante, perseguido pela ditadura Militar. Passou por São Paulo, Rio de Janeiro e exilou-se na Europa, vivendo em diversos países, tendo que lavar pratos para se sustentar. Conforme, registro em cartas e depoimentos de amigos, Caio enfrentava uma luta diária pela sobrevivência. Assim como Pessoa, produziu muito, e ambos faleceram aos 47 anos. Em 1996, no auge da carreira, o Brasil perde um grande escritor, em decorrência do HIV.

Nesse contexto, duas tradições distintas, ambas as obras publicadas em língua portuguesa. O modernismo em Portugal e a pós-modernidade brasileira. As obras, aqui analisadas, distanciam-se, não só pelo tempo, mas pelas extensas transformações políticas e culturais pelas quais passaram. Aproximam-se, no entanto, na intensidade e na delicadeza ao retratar as angústias e anseios do ser humano diante da existência e do desconhecido.

5 No interior, o desconhecido

A peça *O marinheiro*, definida pelo próprio Pessoa como drama estático em um quadro, foi escrita em 1913 e publicada na primeira edição da revista Orpheu, em janeiro de 1915. Ao longo de toda sua produção literária, dentro de mais de vinte projetos teatrais, *O marinheiro* foi o único que Pessoa finalizou e se esforçou para publicar. A dedicação foi tanta que, nos anos 50, foi descoberto provas das suas tentativas de traduzir a peça para o inglês e para o francês.

Quanta à organização da estrutura, a peça foge das características rígidas de classificação de gênero. É uma peça de teatro, no entanto lhe falta um dos elementos principais, a ação. Recusa os jogos de cena, seus personagens não se movem fisicamente. Do ponto de vista exterior, nada acontece, pois todo o movimento acontece no plano interno, no invisível que se torna visível através da subjetividade que é colocada em exílio através do texto.

Em uma torre de um castelo, sem tempo ou espaço marcado, três mulheres velam o corpo de uma quarta. “Velamos as horas que passam”, as irmãs velam o tempo? Aqui a passagem do tempo teria um sentido de morte? Tais personagens, definidas como primeira, segunda e terceira, contam sobre seu passado e acabam criando e evocando um marinheiro, que fora naufragado, em uma ilha deserta. Esse marinheiro constrói para si uma realidade ficcional mais poderosa que a própria

realidade. Envolve as irmãs a ponto de deixá-las suspensas entre passado e futuro, em uma espécie de jogo de horror intelectual, confundindo sonho e sonhadoras.

Escrito em 1913, Pessoa ainda estava ligado ao movimento saudosista do simbolismo. Segundo Nancy, somos limitados pela linguagem, e nesse mundo onírico, aberto a inúmeras possibilidades, Pessoa tenta transformar em linguagem o indizível, e superar a verbalização, antes da consciência. Aqui, o texto poético deseja ser compreendido pela não utilização do discurso, por colocar em linguagem o que é impossível.

Para Octavio Paz, 1914 foi o ano do descobrimento ou, mais exatamente o ano do nascimento, pois nesse ano Pessoa revela o audacioso projeto estético dos heterônimos: Alberto Caeiro, o mestre, e seus discípulos, o futurista Álvaro de Campos e o neoclássico Ricardo Reis, cada qual com seu próprio estilo e personalidade. Sobre a autenticidade dos heterônimos, Octavio Paz comenta que: “Escrevemos para ser o que somos ou aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, nos buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de nos encontrar-nos — sinal de criação — descobrimos que somos um desconhecido” (Paz, 1996, p. 208).

A dramaticidade de Pessoa não é gratuita. Isso é o que revela em carta, datada em 11 de dezembro de 1931, destinada ao colega João Gaspar Simões: “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”. A leitura do enredo de *O marinheiro*, suscitou a ideia que as três veladoras, cada uma com sua personalidade e perspectiva de mundo, são Caeiro, Campos e Reis, despedindo-se de Pessoa. Tal hipótese, exige uma análise comparativa mais profunda, e pode ser pensada futuramente.

No enredo, a primeira veladora insiste em contar o passado: “Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso” (Pessoa, 1997, p. 3). A segunda sugere que falem sobre um passado que não tiveram. E a terceira contrapõe sobre um passado “que talvez tivéssemos tido”.

É constante o sentimento de dúvida sobre estarem em sonho ou realidade, conforme percebemos no discurso da personagem: “todo esse país é muito triste... diz que só viver é que faz mal... e não, não vos levanteis. Isso seria um gesto e cada gesto interrompe um sonho” (Pessoa, 1997, p. 5). Os fluxos de intensidade correm em direções desordenadas, a todo instante. Recordou-se do passado, em um discurso

sempre carregado de incertezas, anseios, angústias: “dizei-me alguém que isso foi verdade para que eu não tenha de chorar” (Pessoa, 1997, p. 7).

Quando indagada sobre o porquê não compartilhar sobre seu passado, a terceira irmã reflete:

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, fatais, rígidas... Falo e penso nisso na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida (Pessoa, 1997, p. 7).

A primeira anseia cantar uma canção de seu passado, porém a terceira discorda, pois não deseja recordar-se: “e depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e não vivi nunca” (Pessoa, 1997, p. 8). A multiplicidade da subjetividade dispersa no tempo a partir da linguagem é um dos pontos centrais, como notamos no discurso da segunda irmã: “à medida que vou cantando, é a mim também que o conto... são três a escutar... (de repente, olhando para o caixão e estremecendo) três não... não sei... não sei quantas...” (Pessoa, 1997, p. 8).

A segunda irmã sonhara com um marinheiro que havia naufragado em uma ilha distante. Sem meios para voltar à pátria vive em exílio, sofrendo cada vez que se lembra de sua pátria verdadeira. Nesse contexto, tal marinheiro decide criar uma nova pátria “uma espécie de outro país, com outras espécies de paisagens, e outragente [...] cada hora ele construía em sonho essa falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar”:

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 alma bairros, muralhas, cais, portos. Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... lá-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas [...] e assim foi construindo o seu passado... Breve tinha um outra vida anterior... Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude [...] (Pessoa, 1997, p. 9).

Um dia que chovera muito o marinheiro quis se recordar de sua verdadeira pátria, porém percebeu que de nada se lembrava. Poderia outra vida ter jamais existido?

Cabe lembrarmos da lenda oriental do sábio Chuang Tzu que, ao dormir, sonhou ser uma borboleta, no entanto ao acordar perguntou-se: “será que eu era antes Chuang Tzu sonhando ser uma borboleta ou sou agora uma borboleta

adormecida, sonhando ser Chuang Tzu?” (Lisboa, 2017). Nesse contexto, se os sentidos, as imagens, sons, e emoções presentes nos sonhos podem parecer reais, a realidade também pode ser vista como um sonho. Qual o limite entre o sonho, realidade, a loucura e a sanidade?

Na sequência, com relação ao marinheiro, a segunda irmã declara não saber ao certo se continua “sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é essa coisa vaga a que eu chamo de minha vida...?” (Pessoa, 1997, p. 13) e a segunda deseja, angustiada: “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isso aqui apenas um sonho dele?” (Pessoa, 1997, p. 13). Essa possibilidade, além do medo da morte, atormenta às veladoras, e a busca pela fuga à realidade se intensifica.

Acompanhamos o horror da primeira irmã e o arrependimento de ter ouvido a história do sonho; para esta irmã tais acontecimentos tem um sentido negativo, pois a jornada da vida, a impossibilidade, imprevisibilidade são um martírio. A trama inicia-se de forma simples e caminha para um terror intelectual em que ao final nenhuma tem nada a dizer à outra.

Após o clímax do drama, no qual as veladoras chegam à absoluta dúvida sobre a realidade, ocorre a desilusão das personagens sobre suas próprias vidas, pois embora tenham acreditado que poderiam viver fora de sua realidade por meio dos sonhos, acabam tendo que abandoná-los, voltando às suas vidas e esperando pelo novo dia.

Em 1983, Caio Fernando Abreu publica a coletânea *Triângulo das Águas* e nos apresenta sua versão de “O marinheiro”. A novela narra a experiência de um homem sem nome que, a partir de um desapontamento passado, afasta-se do mundo e de si próprio. Neste espaço, é constante a presença de outro “eu”, e apesar de viver sozinho, e tentar manter-se isolado a todo custo, a personagem-narrador sente-se vulnerável, pois contracenava com diversas visões, que concluímos desdobramentos do seu próprio ser.

A visão mais significativa ocorre em uma tarde chuvosa de sábado, com a visita inesperada de um marinheiro. Esse contato, tão intenso, proporciona um evento que o desterritorializa, e rompe com o seu interior, possibilitando um novo movimento, novas intensidades e uma nova percepção de mundo desse narrador.

Ainda que tenha me isolado assim drástico, ainda que elabore dentro de mim e da casa pacientes, irrefutáveis justificativas parater cerrado as portas ao

de fora, o humano que afastei através dos vidros coloridos, esse humano dói, palpita, ofega, tem ritmos suarentos fora de mim (Abreu, 2010, p. 76).

Predomina uma busca incessante e interminável pela subjetividade, porém está sempre em trânsito, sempre exilada, nunca remetendo a uma identidade estável. Aqui, não há redenção nem retorno, a personagem não possui pontos de referência, ambos os movimentos acontecem simultaneamente, como nos explica Nancy em chave teórica:

De ahí que no se trate de estar 'en exilio en el interior de sí mismo', sino ser sí mismo un exilio: el yo como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un yo, sino yo que es la salida misma. Y si el 'a sí' adopta la forma de un 'retorno' en sí, se trata de una forma engañosa: porque 'yo' sólo tiene lugar 'depués' de la salida, después del ex, si es que puede decirse así. Sin embargo, no hay 'después': el ex es contemporáneo de todo 'yo' en tanto que tal (Nancy, 1996, p. 38).

Neste isolamento intencional há uma ruptura com o passado, pois uma antiga identidade, que lhe causou dor e sofrimento, é abandonada. Notamos que a personagem está sempre em movimento. É constante a busca de si mesmo ou do outro, e de si mesmo no outro, “talvez num novo outro, o outro antigo voltará” (Abreu, 2010, p. 73).

Esta personagem, sem nome, vive em uma casa completamente fechada. Sua renda provém de alguns imóveis deixados por seus pais, o que lhe permite passar dias inteiros enclausurado, ocupando-se com artesanatos, pois segundo a personagem, ocupar-se com as mãos faz sua cabeça parar, evitando que venham à tona memórias, desejos, temores. Pouco sai, geralmente à noite, quando as ruas estão desertas, ou para comprar tinta, recolher entulhos e objetos que possa reutilizar. O ambiente interno de sua casa é composto por diversos objetos decoretes vibrantes, feitos pela própria personagem, exceto em um dos quartos, o “quarto vazio”. Neste espaço, é constante a presença de outro “eu”:

Não sei mais há quanto tempo mantenho vazio o segundo quarto. Desde que se foi, não o que chegou na tarde de sábado, mas um outro que viveu ali faz algum tempo. Também não sei quando. Para isso teria que saber também a minha própria idade, mas não posso sabê-la desde que rasguei todos os meus documentos e começaram esse estranhos buracos na memória, ocultando lembranças importantes para deixar emergir outras ao acaso, como cenas isoladas, sem importância alguma, mas de extrema nitidez (Abreu, 2010, p. 68).

Lembrou-se do quarto vazio e de repente viu o marinheiro transformar-se em um grande gato cinzento diante dele. Gostaria de ter visto o marinheiro colocando algum pó mágico em sua bebida ou algo assim, mas não seria verdadeiro. O narrador define-se como cinza e longo. Temos aqui um gato cinzento. Simbolicamente falando, o gato é naturalmente desconfiado, arisco, independente... e cinza, assim como o próprio personagem se define.

O ato de narrar os acontecimentos que sucederam à partida do marinheiro é comparado, pela personagem, ao nascimento de uma pessoa. Um processo, difícil, árduo e angustiante. Ao longo da narrativa, a personagem vivencia uma profunda experiência emocional, em que a maior parte do tempo tudo acontece no plano interno, no invisível que só é visível através da subjetividade que se coloca em exílio.

Aqui, a linguagem representa sanidade, e a partir do momento que o sujeito perde a capacidade de enunciar-se, ele enlouquece. É o que ocorre com o narrador da novela de Caio a partir das visões que o desterritorializa. A perda da linguagem gera a perda de referência do mundo e de toda a carga sócio-histórica e culturalmente construída pelos sujeitos no decorrer do processo histórico.

No momento do contato com o marinheiro, o narrador passa por um processo de enlouquecimento. Percebemos como o narrador utiliza a sinestesia como recurso de linguagem, e assim somos envolvidos em seu turbilhão de emoções e sentimentos. Logo, passa sete dias em transe sem saber ao certo como sobreviveu. E então, após este período, o narrador assume o controle e retoma a lucidez.

Ao indagar ao marinheiro de onde ele veio, este responde que veio da visão anterior do narrador. Mas frisa que ele em si não é uma visão. Além disso, o marinheiro descreve o cenário das visões anteriores do narrador. Ambos vivenciaram o mesmo.

Além disso, temos a presença de um elemento feminino e erotizado. É uma visão única, e não daquelas que costumavam repetir-se. Era o rosto de uma moça, mas parecia a imagem de cristo flagelado, e chorava um rubi. Quando retorna à sala o marinheiro pergunta quem era a moça. O narrador nos conta que não foi a moça, nem aquela tarde que tudo que fora dele se perdeu no inatingível centro obscuro dos buracos negros da memória.

6 Palavras (in)conclusas

“O marinheiro” de Caio, e a demais visões, são a síntese do narrador. A partir do reencontro consigo, inicia-se um novo movimento aberto à novas conexões. Esta multiplicidade da subjetividade é fragmentada e descentrada após a interação com o Fora.

Ao aproximar-se do quarto vazio, o narrador é disputado por um anjo; uma sereia, outro elemento marinho que está preso na casa; e um vampiro, mostrando-lhe diversas possibilidades. A erotização, aqui, está presente novamente.

Dentro do banheiro havia uma moça de ombros nus cobertos de sardas, olhos pintados de preto, boca muito vermelha, seios expostos como duas peras maduras, as pontas levemente avermelhadas [...] quis tocá-los. Cheguei a estender a mão. Era uma sereia. Sorrindo para ele, convidando-o (Abreu, 2010, p. 87).

Antes de se deixar ser seduzido pela sereia, o bater de asas do anjo o comprimiu no corredor estreito. Nesse momento, tem um encontro com um vampiro: “cheguei a inclinar de leve a cabeça sobre o ombro, oferecendo o pescoço para que me tivesse mais fácil” (Abreu, 2010, p. 87). Hesita e pensa que não conseguirá continuar contando... “reconheço, estou em desequilíbrio, estou me distanciando cada vez mais. Faço este esforço até quem sabe alcançar um ponto tão remoto que não saberei jamais encontrar o caminho de volta, se existe um, e penso que não” (Abreu, 2010, p. 88).

Sua antiga identidade liberta-o de uma condição de aprisionamento, enfrentando a desestruturação dos modos de subjetivação que o amparavam. A chegada do Marinheiro, e posteriormente a sua partida, levam-no a uma desterritorialização, uma dessubjetivação: “perdi meu equilíbrio quando me veio, e mentia meu equilíbrio antes que viesse” (Abreu, 2010, p. 84). Por um momento, o narrador-personagem reluta, no entanto, falha, pois a “[...] lembrança tem sempre uma função de reterritorialização” (Deleuze, 1997a, p. 92).

Nessa trama, a personagem recolhe todos os seus pertences: fotografias, livros, cartas, roupas, móveis, empilha os objetos no pátio e atea fogo, queimando tudo o que um dia fora de valor. Dessa forma, pode entrar sem medo no segundo quarto, pois “Ele tornou-se como o resto da casa, ou o resto da casa tornou-se como ele, ou ambos tornaram-se o que sempre foram, assim sem disfarces, e nada tenho a temer de paredes vazias” (Abreu, 2010, p. 97).

Aqui, a destruição da casa não está relacionada a um sentido negativo, pelo contrário, ao se desvencilhar da casa e do quarto, a personagem desprende-se da sua identidade, passando por uma dessubjetivação. A personagem passa a viver em exílio, em sua própria existência, e que, na narrativa, tal perda tem o objetivo simbolizar um ganho, pois se liberta de costumes e acontecimentos passados:

Com cuidado, com, carinho, vou derramando gasolina sobre todos os objetos. Agora já não há dor nenhuma em lembranças de emoções como partidas, quartos vazios, separações. [...] Não choro. Não penso em nada. Sou só um corpo sentado no chão dentro de um pátio de uma cidade qualquer olhando para uma montanha de objetos encharcados de gasolina. Fico tempo assim, eu (Abreu, 2010, p. 98).

Em *O marinheiro* de Pessoa, do ponto de vista exterior, nada acontece, pois todo o movimento acontece no plano interno. Já, na novela de Caio, a maior parte do movimento, acontece, de igual modo, no plano interno, tanto da casa quanto da mente da personagem, no entanto ao queimar seus pertences e libertar-se da casa, nega tudo aquilo que torna a sua identidade estável, a casa, e inicia um novo movimento.

Um elemento interessante é a janela, ou os vidros da casa do personagem de Caio. Em Pessoa, a janela é aberta, e as veladoras mantém certo contato com a realidade. Já em Caio, os vidros são pintados, intencionalmente — o personagem narrador nega o acesso à realidade que consegue evitar o último afundamento.

É recorrente a busca e o encontro pelo outro, vimos em Deleuze e Guattari que “uma união verdadeiramente perfeita é aquela na qual cada um aceita que existam no outro, grandes espaços desconhecidos” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 59). Segundo Silva e Forster (2011), é preciso encontrar este espaço desconhecido do outro e, não aceitar a subjetividade dada a priori, pois não podemos reconhecê-la como pronta, acabada e sim como um processo, e que, acreditamos, se dá em exílio.

Na novela de Caio, não sabemos ao certo como a personagem atravessou os primeiros dias após a partida do marinheiro, apenas que pode ter se movimentado nos buracos negros, ou que dormiu e sonhou. A personagem ainda pensa que, nos primeiros cinco dias passou dentro de um caleidoscópio, de sonhos, imagens, memórias, com uma pessoa que lhe deu suporte. Ali perde a noção de realidade, hesita em distinguir o que era representação e o que não era. Ele mesmo questiona-se se não é apenas uma imagem também.

No centro da luz clara e limpa, não mais em um caleidoscópio, a personagem podia observar o seu próprio mundo. Era “diretor, autor, e plateia de um espetáculo

que ainda não começara a acontecer”, em que a sua não participação seria ainda uma forma de participar, “permitindo que tudo acontecesse sem interferir”. Assim, fora da casa, perto do amanhecer, afirma: “com as mãos vazias, finalmente começo a navegar” (Abreu, 2010, p. 100).

Diferente d’*O marinheiro* de Pessoa, em que tudo acaba no sonho, e na espera de alguém despertar, *O marinheiro* de Caio nega a fuga pelo sonho e, em meio ao turbilhão, aceita e enfrenta a imensidão do mundo. Desse modo, pode-se inferir que Caio ao mesmo tempo em que dialoga com a obra de Pessoa, a nega também, notadamente a partir do momento em que dá voz e autonomia a este marinheiro que, em Pessoa, estava preso ao sonho das veladoras.

Esse mesmo/outro marinheiro revive na novela de Caio em um ambiente onírico, aberto a inúmeras possibilidades, porém dele consegue empreender a sua libertação, fazendo-nos compreender enfim o procedimento do escritor latino-americano, tal como conceituou Silviano Santiago, como de um leitor subversivo. No gesto de leitura/escrita de Caio Fernando Abreu é possível enfim visualizar:

uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria regra ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (Santiago, 2000, p. 20).

O MARINHEIRO (1915/1983): A COMPARATIVE READING BETWEEN FERNANDO PESSOA E CAIO FERNANDO ABREU

Abstract: This article proposes a comparative reading between the novel *O marinheiro* (1983), by Abreu, and Pessoa's dramatic poem (1915). "Sailor" refers to movement, however, in both narratives the movement occurs in the internal plane, in the invisible that becomes visible through the subjectivity placed in exile. While two different traditions, modernism in Portugal and Brazilian postmodernity, distance themselves by time and by their extensive political and cultural transformations, they also approach by the intensity and delicacy in portraying, in a dreamlike environment, the anxieties and yearnings of the human being before the existence and the unknown. Observing the implications of the hierarchy of literature, and the relation between the discourse of the colonized and the colonizer, through the ideas defended by Silviano Santiago, we can perceive the feeling of inferiority before the metropolis and the denial of the possibility of originality of the discourse of the colonized, which does not happen in Abreu's work.

Keywords: *O Marinheiro*. Exile. Deterritorialization.

Referências

ABREU, C. F. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

FERRAZ, H. Fernando Pessoa. *Revista Cult*, São Paulo, p. 40-51, jan. 1999.

LISBOA, A. Chuang Tzu e a borboleta em macondo. *Revista Cult*, São Paulo, [s. d.]. Seção Ensaios. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/1874-2/>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MOISÉS, F. Carlos. *Almoxarifado de mitos*. São Paulo: Escrituras, 2005.

NANCY, J. L. La existencia exilada. *Archipiélago*, [s. l.], n. 26-27, p. 34-40, inverno de 1996.

PAZ, O. O desconhecido de si-mesmo. In: PAZ, O. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-220.

PESSOA, F. *O marinheiro: drama estático em um quadro*. Porto: Arte e Cultura, 1997.

SANTIAGO, S. O entre-lugar da literatura latino-americana. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SARAIVA, A. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

SILVA, V; FORSTER, G. Desterritorialização do “eu” em contos de Caio Fernando Abreu. *Revista Virtual de Letras*, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 91-108, jan./jun. 2011.

Recebido em 30/04/2023

Aceito em 27/11/2023

Publicado em 30/11/2023