

TRAGÉDIA E SENTIMENTO TRÁGICO EM *O MARINHEIRO*, DE FERNANDO PESSOA

TRAGEDY AND TRAGIC FEELING IN *O MARINHEIRO*, BY FERNANDO PESSOA

Mariana Cavalcante Oliveira¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o drama estático *O marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa, a partir do diálogo que foi possível estabelecer entre a obra pessoana e as categorias de tragédia, enquanto gênero teatral concebido na Grécia Antiga, e sentimento trágico, forma pela qual o espírito trágico se abate sobre o mundo moderno. Com este fito, foram utilizados como fundamentação teórica trabalhos já realizados sobre a obra, como os de Gagliardi (2011) e Bechara (2017), além dos textos de Aristóteles (2004), Easteling (1997) e Serra (2006; 2007) para tratar sobre o trágico. A análise revelou que algumas alusões à tragédia grega se fazem presentes em *O marinheiro*, em primeiro plano, através de elementos da narrativa tais como as personagens, o espaço e o tempo, principalmente ao passo que estes últimos estabelecerem uma relação com o círculo, forma que se relaciona à tragédia a partir de sua origem ligada ao dionisismo. Além disso, aponta-se como ao longo do drama as personagens sofrem com uma crise ontológica e vivem um tensão entre duas das categorias trágicas apontadas por Serra (2006): a da ignorância e a do conhecimento. Sendo assim, verifica-se como o trágico se apresenta numa roupagem moderna enquanto sentimento trágico da vida, revelando um vazio, uma espera de não sei o quê, e como ele ocorre mediante a tomada de consciência do trágico, por parte das personagens, perante as limitações do ser humano.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. O marinheiro. Tragédia.

Abstract: This article aims to analyze the static drama *The sailor* (1913), by Fernando Pessoa, since it was possible to establish a dialogue between the work of Pessoa and the categories of tragedy, as a theatrical genre conceived in Ancient Greece, and tragic feeling, the tragic spirit falls upon the modern world. With that in mind, were used as reference, works which had already carried out on *The sailor*, such as those of Gagliardi (2011) and Bechara (2017), and, in addition, the texts of Aristotle (2004), Easteling (1997) and Serra (2006; 2007) to talk about the tragic. The analysis revealed that some allusions to Greek tragedy are present in *The Sailor*, in the foreground, through the elements of the narrative such as the characters, space and time, especially since the last two establish a connection with the circle, a form that relates to the tragedy from its origin linked to dionysism. In addition, it is pointed out how throughout the drama the characters suffer from an ontological crisis and live a tension between two of the tragic categories pointed out by Serra (2006): ignorance and knowledge. Thus, it is verified how the tragic presents itself in a modern clothing as a tragic feeling of life, revealing a void, a waiting of a don't know what, and how it occurs through the awareness of the tragic by the characters, when they become aware of the limitations of the human being.

¹Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Alagoas. Mestranda em Culturas Literárias Europeias pela Universidade de Lisboa e pela Université de Strasbourg. Participou do PET Letras Ufal no período de 2018 a 2020.

Key-words: Fernando Pessoa. The sailor. Tragedy.

1. Introdução

Uma das coisas mais belas é o poder da linguagem — assim como a literatura, definida de modo simplista como uma expressão artística e poética da linguagem — de renovar-se em si mesma. No objeto literário de análise deste breve trabalho, o leitor depara-se com inúmeras memórias discursivas, seja no contexto filosófico, dramático, lírico, onírico ou trágico, sendo neste último aspecto em que recai minha atenção.

O marinheiro, “drama estático” escrito por Fernando Pessoa e publicado em 1913 na revista Orfeu, marcando o início do modernismo em Portugal, é uma daquelas obras que parecem nunca se esgotar em significação, interpretações e novas descobertas a cada nova leitura, sendo uma possibilidade não tão distante realizar uma dessas leituras a partir do dialogismo com o trágico na Grécia Antiga.

Dessa forma, tendo em vista que o trabalho comparativo pressupõe identificar e reconstituir o diálogo entre duas vozes (DISCINI, 2004) e levando em conta que nas palavras de Julia Kristeva, citada por Samoyault, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (SAMOYAULT, 2008, p. 16), o que aqui proponho é de alguma maneira reconstituir alguns laços entre a obra pessoana em questão e a tragédia, em especial, como esta chega na modernidade na forma de sentimento trágico.

A tragédia enquanto gênero literário tem sua origem na Grécia Antiga, tendo como palco principal a cidade de Atenas. Trata-se de produções teatrais, segundo Aristóteles (2004), detentoras de alto estilo e que mimetizam a ação de pessoas melhores do que nós. Podemos entender, então, que o tema da tragédia está normalmente ligado a ações significativas, de grande importância moral e ética.

Além disso, a tragédia normalmente era apresentada nos festivais dionisíacos e muito deve ao ditirambo, uma composição lírica cantada e dançada em honra do deus Dioniso por um coro (EASTERLING, 1997, p. 37). O culto ao deus Dioniso celebrava-se durante a noite e é importante ressaltar, desde já, que no cortejo as mênades (cultuadoras do deus) se precipitavam para as montanhas em movimentos giratórios.

Ademais, o elemento do coro é transportado para o teatro e não é possível dizer com precisão qual seria a sua efetiva função nas peças, mas uma das possibilidades é o de entendê-lo como um comentador do que se passa na *skéné* (cena, “palco do teatro”) ou fora dela. Por agora, fico com a explicação de Decio Almeida Prado, o qual compreende que, por vezes, o

coro pode ser confundido com uma personagem e, por outras, exercia o que hoje é função do narrador do romance moderno:

Assim devemos compreender o côro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. (PRADO, 1968, p. 85).

Espacialmente, o lugar destinado ao coro era a *orquestra*, a qual possuía um formato circular, onde as pessoas dançavam e cantavam, comentando o que se passava na peça.

Em linhas breves, *O marinheiro* trata-se de um texto dramático tecido pela fala de três personagens que velam um corpo. Toda a peça se desenrola à noite, num quarto circular situado numa ilha, iluminado por quatro tochas, com uma janela que permite ver o mar e montes ao longe.

A partir desses elementos, já podemos traçar algumas alusões ao trágico, tais como a questão da circularidade a partir dos elementos da narrativa, e da relação entre moiras, atores e as personagens das veladoras.

2. *O marinheiro* e a tragédia

Começemos pelo círculo.

Física e espacialmente, este elemento pode ser notado com bastante clareza logo nas primeiras linhas da peça, pois o próprio quarto onde se decorre a ação é circular e assim — em círculo — as personagens se posicionam: “A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.” (PESSOA, 1986, p. 153).

Temporalmente, a circularidade se expressa através do tempo cíclico, recorrente em textos de caráter lírico. É evidente desde o primeiro momento como o lirismo está presente no estilo da obra em questão. Apesar de se tratar de um texto narrativo — com destaque para o momento em que Veladora 2 descreve seu sonho —, o tom da enunciação é extremamente filosófico e subjetivo. Mas tal lirismo também é percebido na própria narrativa, pois o tempo da narrativa é impreciso, sendo apenas sabido que o enredo se passa durante a noite e termina próximo ao nascer do sol. A passagem de noite a dia ratifica essa percepção ao remeter para um ciclo de começo e para um fim infinito, logo para a ideia de tempo lírico marcado por um

presente infundável, sem calendário e sem relógio (LIMA, 1997), aludindo, pois a uma circularidade. Em seu livro *O círculo no poema lírico* (1997), Roberto Sarmiento Lima explora a constante do círculo na poesia e aponta que:

Ao contrário da narrativa e do teatro, a poesia não tem personagens — apenas um anônimo eu, que se examina e se revela. Nem enredo. Nem tempo nem espaço definido. Há uma vaga referência a um tempo sem data, sem relógio ou calendário. Apenas um presente infundável que concentra em si a cena lírica, foco do poema, e que, no máximo, se opõe a um passado somente rememorado ou a um futuro que se deseja alcançar. Mas o presente é o fulcro, constitui a própria duração do poema. (LIMA, 1997, p. 9-10).

Na peça analisada, essa questão do tempo cíclico e infundável está expresso, por exemplo, no seguinte diálogo, em que se expressa um tempo delimitado por “hora nenhuma” e não delimitado por relógio: “PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma. / SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.” (PESSOA, 1986, p. 154).

Além disso, ratifica-se o caráter lírico do tempo desta obra ao observar a sequência do diálogo, a qual se liga bem com a ideia de que a ação está fixada no presente, pois mediante tentativa de rememorar o passado, ou aludir ao futuro, a rememoração ou a predição não se concretiza em primeiro momento e não há esforço mínimo por parte das personagens em fazê-las de fato.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...
SEGUNDA — Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa?
PRIMEIRA — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. (...)
A MESMA — Falar do passado — isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...
SEGUNDA — Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.
TERCEIRA — Não. Talvez o tivéssemos tido...
PRIMEIRA — Não dizeis senão palavras. E tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos! ... Se passeássemos?...
TERCEIRA — Onde?
PRIMEIRA — Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.
TERCEIRA — De quê?
PRIMEIRA — Não sei. Porque o havia eu de saber? (PESSOA, 1986, p. 154).

E para finalizar essa seção sobre o círculo na peça expresso pelo tempo e lirismo do texto, chamo apenas atenção para o fato de estes também se expressarem através da linguagem com a repetição do advérbio “não”, expressando algo de semelhante, em relação a subjetivismo, ciclicidade e imobilidade do tempo, ao poema de Cecília Meireles analisado por Lima.

Do ponto de vista histórico, da sucessão linear dos fatos no tempo progressivo e material, a poeta deparou-se com uma mudança, que só se deu porque afinal o tempo passa. Mas, na linguagem, estranha-se, disfarçadamente, o tempo do poema, arrastado, quase imóvel, cíclico, que se entrevê na repetição do advérbio “assim” e da conjunção “nem” — termos que pela monotonia provocada pelo eco, mostram que o tempo praticamente parou em virtude da contemplação que o eu-lírico faz de si mesmo. Tempo do poema: tempo de reflexão que ressoa nas palavras, no silêncio e na combinação entre eles. (LIMA, 1997, p. 10-11).

O exposto acima liga-se à tragédia mediante sua gênese, ou seja, ao ditirambo, ao dionisismo. Isso porque o dionisismo é nutrido pelo espírito dionisíaco, caracterizado pelo dinamismo, pela mudança, pela preferência pelo noturno — quando as formas são menos definidas — e por compreender o tempo a partir da ciclicidade, não da linearidade histórica. Assim, as coisas começam, acabam e renascem movidas pelo mesmo princípio vital do princípio.

Ora, poder-se-ia apontar que por ser colocado como drama estático, o texto de Pessoa vai na direção contrária ao dinamismo de Dioniso, mas como aponta Thiago Sogayar Bechara (2017) — o qual também analisou *O marinheiro* sob a ótica dos ecos clássicos e da tragédia —, mesmo sob um aparente estado estático, as personagens praticam ações, na medida em que a própria ação de não “agir” já implica drama, ação, e não estaticidade. Isso também é confirmado por Prado ao afirmar que “Ação, entretanto, não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente.” (PRADO, 1968, p. 96).

Assim, em primeira instância, *O marinheiro* remete ao trágico através de alusões aos rituais dionisíacos: ao trazer o elemento noturno perante a iminência do amanhecer; ao criar um tempo eterno e cíclico; ao situar as personagens num espaço circular, remetendo tanto para a dança em movimentos circulares nos rituais, quanto para o próprio espaço destinado ao coro no teatro grego; e, arrisco-me a dizer, ao trazer montes ao longe em referência às montanhas onde as mênades realizavam o culto ao deus Dioniso.

Outra alusão ao gênero trágico, como aponta Caio Gagliardi (2011), tem a ver com a escolha de pôr em cena três personagens performando o drama e uma morta. Por um lado, dialoga-se com a evolução da forma de escrever as tragédias no período de ouro, que, inicialmente, tinham até três atores contracenando, até que posteriormente foi introduzido um quarto — aquele que aqui aparece como morto.

Por outro lado, a escolha parece traçar uma ponte com o coro do teatro grego, na medida em que as veladoras 1 e 3, em especial, fazem o papel de comentadoras da narração da Veladora 2, segundo Gagliardi (2011); e com a própria figura das Moiras, três figuras míticas responsáveis por tecer o destino dos vivos, leitura esta ratificada por Bechara, (2017), já que além de as três veladoras fazerem o papel de coro ao comentarem o assunto central, também são responsáveis por decidir o que deve ou não ser revelado e discutido — o que caberia aos leitores mortais conhecer?

Mas afinal, quanto ao conteúdo, o que é propriamente trágico em *O marinheiro*? E de que maneira ele se manifesta?

3. *O marinheiro* e o sentimento trágico

A origem da filosofia na Grécia é relativamente coincidente com a da tragédia, manifestações de uma crise que afinal questionava quem era o homem no universo, o que lhe era próprio ou resultado das interferências divinas e do cosmos. Assim, algo recorrente nas tragédias era a questão da autonomia do homem.

O marinheiro é um texto também movido por uma crise, embora esta esteja muito mais ligada à incerteza entre o ser e o parecer. O que é de fato sonhado e o que é realidade? O que é real, e o que não é? O que é sonho e realidade, e será o sonho mais real que a realidade? Quem morre ainda está presente como uma espécie de sombra projetada pela quarta chama, ou esvaiu-se completamente da existência? Por que agimos como agimos?

Assim, a obra é constituída a partir da dúvida instaurada a todo momento: os períodos estão cheios de expressões como “por que”, “não sei”, “talvez”, “quem”, além de que os sinais de pontuação mais recorrentes são o ponto de interrogação e as reticências, que faz com que as frases fiquem como em aberto.

Diante do exposto, concordo com Bechara (2017), quando este aponta que a dúvida abre espaço para a tragicidade neste drama ao alternar entre o estado de ignorância, de querer conhecer, e a tragédia, do conhecer e querer voltar ao antigo estado de inocência; lembrando que estas duas categorias, a ignorância e o conhecimento, compõe uma das cinco

possibilidades de manifestação do trágico de acordo com a classificação de José Pedro Serra as quais são: o conflito, o destino, a liberdade, a culpa, o conhecimento e a ignorância (SERRA, 2006, p. 196).

Acrescento que este tipo de tragédia dialoga com o que já havia sido posto por Aristóteles (2004), quando postulava que não existe tragédia, de fato, até que a personagem reconheça e ganhe consciência da situação trágica em que se encontra, sendo exatamente esse o caminho percorrido pelas veladoras em *O marinheiro*. Na modernidade, porém, não existe mais o trágico enquanto gênero literário e sim um retorno da tragicidade enquanto sentimento trágico da vida.

Nietzsche (*apud* SERRA, 2007) denuncia, na modernidade, uma nova crise advinda do que ele chama “a morte de Deus”, no sentido cultural e ontológico no Ocidente. Para ele, desde Sócrates houve uma inversão do pensamento, que passou de um estado dinâmico, animado pelo dionisismo, para um estado apolíneo através da ideia de “Bem” impulsionada por Platão, instância essa imutável, não submetida à história, e que representa a Verdade; lembrando que na percepção Nietzscheana, o cristianismo não vai muito de encontro com a ideia de “Bem”, na medida em que Deus também é uma entidade com as mesmas características imutáveis.

Nesse contexto, com a morte de Deus, o homem se encontra novamente em crise, na medida em que o princípio de constante que norteava a história agora não está mais presente, dando lugar a um sentimento de vazio, de dúvida. Nas palavras de Serra, “‘A morte de Deus’ arrastou consigo um sentimento de tédio, um difuso sentimento de vacuidade das coisas, da inutilidade do gesto, do absurdo da vida.” (SERRA, 2007, p. 198), sendo uma das manifestações do trágico na contemporaneidade “a *espera*, incumprida, oca, esvaziada” (SERRA, 2007, p. 199) que se encontra em *En attendant Godot*, de Beckett, por exemplo.

Desta feita, em *O marinheiro* as veladoras são apresentadas como seres providos de ignorância. Tudo está no plano da incerteza, do talvez, da dúvida. Mas a ignorância por si só, neste caso, não leva à tragédia. Aristóteles (2004) afirma que a tragédia acontece mediante a consciência da ação trágica, estando esta expressa nos momentos que antecedem o fim do drama pessoal. Diante da morte e com a narração do sonho da Veladora 2 de um marinheiro que sonhou a ilha em que naufragou, as veladoras são tomadas por questionamentos, tornando-se verdadeiras filósofas que cada vez mais se afirmam enquanto ignorantes, no sentido de perceberem que não têm certeza de nada. Já não sabem mais quantos são os presentes em corpo e/ou espírito no quarto — “TERCEIRA — Nós nunca sabemos quantas

coisas realmente vivem e vêem e escutam...” (PESSOA, 1986, p. 160) —, já não sabem o que é real — “SEGUNDA — Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (PESSOA, 1986, p. 162) —, nem sabem se cada uma delas fala por si enquanto ser e entidade única ou se cada uma enquanto “ser” é divisível — “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.” (PESSOA, 1986, p. 163) —, e ainda questionam se o ser humano é autônomo, responsável por suas ações ou sujeito a outras entidades — “SEGUNDA — São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...” (PESSOA, 1986, p. 163).

Assim, as veladoras entram em uma espécie de crise e passam a ter consciência de sua ignorância, de sua condição limitada e frágil enquanto seres humanos, o que dá lugar ao terror e, logo, à vontade de voltar para um estado de inconsciência perante sua condição.

TERCEIRA (para a SEGUNDA) — Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. [...] Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (PESSOA, 1986, p. 163).

Percebe-se, assim, a tensão entre querer saber e correr os perigos de saber, e a ignorância do não saber. Percebamos que a dúvida e a incerteza nunca deixaram de existir, mas a mudança que torna esse drama trágico é, a meu ver, a tomada de consciência da limitação do conhecimento perante as grandes questões — tais como o real e o irreal, a vida e a morte, entre o tempo e o não tempo, entre corpo e alma —, que por sua vez propicia uma percepção de vacuidade, de vazio perante a vida, típico do sentimento trágico moderno, e que por sua vez dá lugar a uma longa e arrastada espera, pois, segundo Bechara (2017), apenas na morte, talvez, as pobres personagens poderiam enfim ter respostas para suas questões. Mas até lá, elas só esperam retornar para seu estado de sonho, em que o terror vivido nunca se passou.

TERCEIRA (numa voz muito lenta e apagada) – Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já. Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha

irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho... (PESSOA, 1986, p. 164).

A partir do exposto, não seria coincidência, portanto, já encaminhando-se para o desfecho, as personagens mencionarem novamente e logo ao raiar do dia “Deus”, aquele que tem as respostas, em contraposição à primeira ocorrência da palavra “Deus” no drama, esta associada ao movimentar das chamas que o vento não move; à imagens de inconstância e movimento de começo e recomeço trazidas com as ondas do mar; e à alusão a músicas bárbaras, no que parece uma alusão não ao Deus cristão, mas a Dioniso, deus estrangeiro cujos rituais em sua homenagem se faziam a noite em meio a danças e canções, como já foi explicado anteriormente.

São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. (PESSOA, 1986, p. 156).

4. Considerações finais

Assim, há em *O marinheiro* uma fina ligação com a crise ontológica e filosófica a respeito “de quem é o homem?”, pela qual os gregos passaram na era de ouro da tragédia ateniense, transportada para o texto de Pessoa através da crise das veladoras diante de seus questionamentos e sua consciência de que nada sabem sobre si. Tal crise tem por consequência a passagem do pensamento ontológico do dionisíaco para o apolíneo, marcado pela presença de um Deus associado ao sol, numa tentativa de ligar-se a uma abstração que lhes dê algum sentido.

Dessa forma, ao longo deste artigo, houve a tentativa de (re)estabelecer os laços entre *O marinheiro* e seu diálogo com a tragédia grega, sem com isso querer esgotar as possibilidades de leitura desse riquíssimo e belíssimo marco para o modernismo português.

Foi demonstrado, por exemplo, como apesar de não deixar de configurar-se enquanto drama, o texto apresenta uma extrema subjetividade e um tempo cíclico, fazendo com que se aproxime do gênero lírico. Interpreto esse tempo sem relógio, fixado em especial no presente, e que remete à ciclicidade como alusão ao dionisismo, o qual através do coro deu origem à tragédia. São também referências ao teatro grego: o espaço circular onde é situado o drama

peçoano — que remete, indiretamente, ao dionisismo, e, mais diretamente, à orquestra, espaço circular reservado ao coro no teatro grego — e as próprias personagens das três veladoras — em referência à figura das moiras, ao coro e à quantidade máxima de atores que contracenavam na primeira fase da era de ouro do teatro ateniense.

Por fim, verificamos como o trágico se apresenta numa roupagem moderna enquanto sentimento trágico da vida, revelando um vazio, uma espera de não sei o quê, mediante a tomada de consciência do trágico que ocorre perante as limitações do ser humano, numa tensão entre o trágico promovido pelo conhecimento e o trágico promovido pela ignorância, enquanto tenta-se responder à questão de quem é o homem.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. Tradução de: Ana Maria Valente.

BECHARA, Thiago Sogayar. **Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando Pessoa, a partir do drama estático *O marinheiro***. 2017. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos do Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30358>. Acesso em: 10 dez. 2020.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

EASTERLING, P. E.. A show for Dionysus. In: EASTERLING, P. E. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 36-53.

GAGLIARDI, Caio. A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 97–118, 2011. DOI: 10.20396/pita.v1i1.8634756. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634756>. Acesso em: 7 jun. 2021.

LIMA, Roberto Sarmento. **O círculo e a palavra: constantes do poema lírico**. Maceió: Edufal, 1997.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. In: PESSOA, Fernando. **Ficção e teatro - o banqueiro anarquista, novelas policiárias, o marinheiro e outros**. [Lisboa]: Publicações Europa-América, 1986. p. 153-165. (Coleção Obra em prosa de Fernando Pessoa).

PRADO, Decio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 81-102. (Debates).

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. Tradução de: Sandra Nitrini.

SERRA, José Pedro. Agamêmnon, En attendant Godot: da heróica palavra trágica ao trágico silêncio do exílio. **Philosophica**, Lisboa, n. 30, p. 183-202, nov. 2007. Disponível em: <http://revistaphilosophica.weebly.com/2007.html#>. Acesso em: 7/6/2021.

SERRA, José Pedro. **Pensar o trágico**: categorias da tragédia grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.