

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

GILBERTO GOUMA

**FUNDO-INFERNO
O TEATRO IMANENTE NA POÉTICA DE ÁLVARO DE CAMPOS:
HERMENÊUTICA E CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICAS**

**ALGARVE
2017**

GILBERTO GOUMA

**FUNDO-INFERNO
O TEATRO IMANENTE NA POÉTICA DE ÁLVARO DE CAMPOS:
HERMENÊUTICA E CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICAS**

Tese apresentada à Universidade do Algarve como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes (Especialidade em Artes do Espetáculo).

Orientador: Prof^o. Dr^o. Armando Nascimento Rosa

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Estela Nogueira Tavares

**ALGARVE
2017**

FUNDO-INFERNO –
O TEATRO IMANENTE NA POÉTICA DE ÁLVARO DE CAMPOS:
HERMENÊUTICA E CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICAS

DECLARAÇÃO DE AUTORIA DE TRABALHO

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.



Gilberto Schmitz de Gouma

© Copyright

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositório científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Ficha Catalográfica

G699 Gouma, Gilberto.

Fundo-Inferno: o teatro imanente na poética de Álvaro de Campos: hermenêutica e construção dramáticas / Gilberto Gouma. – 2017.

352 f. ; il.

Orientador: Armando Nascimento Rosa.

Co-orientadora: Mirian Estela Nogueira Tavares

Tese de Doutorado (Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes – Especialidade em Artes do Espetáculo) – Universidade do Algarve, 2017.

Bibliografia: f. 286-299.

1. Fernando Pessoa. 2. Álvaro de Campos. 3. Heteronímia. 4. Poesia. I. Rosa, Armando Nascimento. II. Tavares, Mirian Estela Nogueira. III. Universidade do Algarve. *CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação*. IV. Título.

À minha tia Helena Alice
À minha mestra Teresa Rita Lopes

In memoriam
À minha madrinha Elise Jeanne
Aos meus pais Albertino e Suzanne
À minha avó Elisa

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos mais sinceros não se explicam, se expõem.

Aníbal Bragança – por me iniciar no Itinerário de Pasárgada

Adérito Lopes – pelos Pessoas que corporificou

Carlos Felipe Moisés – por desvendar as máscaras do poema

Célia Moreira Parreira – por ter sido a ponte

Clara Esteves e Joel Moedas-Miguel – pelo porto acolhedor

Ed Almeida – por esboçar a poética do espaço

Eduardo Lourenço – por todo o ensinamento de um sábio

Elke Grunupp – pela alegria incentivadora de uma Sacerdotisa Dionisíaca

Fernando Furtado Borba – por ser o amigo-alma-gêmea que sempre está quando é preciso

Guilherme Werlang – por compreender a poética da perversidade

Jacqueline Miguel – pela forma que valoriza o conteúdo

João Luiz Vieira – pelo horizonte de um olhar arguto

José Augusto Seabra – pelo estímulo ao estudo académico em Pessoa

José Henrique Neto – pela encarnação de *Um Álvaro de Campos*

José Maria Gomes Neto – por iniciar-me na astrologia de Pessoa(s)

Leonardo Guelman – pela gentileza que gera cultura

Lúcia Bravo – pela doce combatividade

Luzia Porto – por ter sido a Musa, que acompanhou o trajeto

Maria do Céu Guerra – pelas sugestões e incentivo

Mirian Nogueira Tavares – pela brasilidade telúrica

Pierre Crapez – pela cumplicidade artística

Randal Farah – por ser o irmão que impulsiona

Ricardo Sili – por traduzir intenções

Rubens Corrêa – pelo amor incondicional ao teatro, que me contaminou

Teresa Rita Lopes – pelo farol que conduziu-me no mar revolto do engenheiro sensacionista

Thereza Rocque da Motta – pela traduzibilidade do imponderável

Wallace de Deus – por ser o pajé de uma tribo que ainda resiste

Wanda Monteiro – pela chama poética

Zé Neto – pela trilha musical que virá

E um especial agradecimento ao meu orientador – Armando Nascimento Rosa, pela generosidade em compartilhar conhecimento e por me incentivar a arquitetar a ousadia.

RESUMO

Esta tese visa compreender o potencial performativo da poesia de Álvaro de Campos e sua dramaturgia implícita. A partir de um referencial de pesquisa, que enlaça poesia e teatro, foi construído um texto teatral e elaborada uma encenação multimídia, tendo este heterónimo de Fernando Pessoa como protagonista. A matéria-prima foram as personagens e os versos potencialmente transmutáveis em diálogo, encontrados no universo poético de Campos, com o uso de uma arqueologia textual e posterior aplicação de uma metodologia de construção cênica.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Álvaro de Campos. Heteronímia. Poesia. Dramaturgia. Cena Teatral. Encenação. Multimídia.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to explore the performance potential of Álvaro de Campos's poetry and its implicit dramaturgy. Based on this research rationale, which weaves together poetry and the theatre, a theatrical piece was constructed and a multimedia staging elaborated, with this Fernando Pessoa *heteronym*¹ as the protagonist. The raw material for this were characters and verses found in Campos's poetic universe which are potentially transmutable into dialogue with the use of a textual archeology, and the subsequent application of a methodology of scenic construction.

Keywords: Fernando Pessoa. Álvaro de Campos. Heteronym. Poetry. Dramaturgy. Theatrical Scene. Staging. Multimedia.

¹ As defined by Zenith in PESSOA, Fernando. *Forever someone else – selected poems* (translated by Richard Zenith). 3rd ed. Bilingual edition. Lisbon: Assírio & Alvim, 2014. p. 13.

RÉSUMÉ

Cette thèse cherche à comprendre le potentiel performatif de la poésie et de la dramaturgie implicite d'Álvaro de Campos. À partir d'un référentiel de recherche qui relie la poésie et le théâtre, un texte théâtral a été construit et élaboré une mise-en-scène multimédia, en utilisant ce hétéronyme de Fernando Pessoa comme protagoniste. La matière première ont été les personnages et les vers potentiellement transmutables en dialogue, que l'on trouve dans l'univers poétique de Campos, avec l'utilisation d'une archéologie textuelle et l'application ultérieure d'une méthodologie de construction scénique.

Mots-clés: Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Hétéronomie, Poésie, Dramaturgie, Théâtre, Mise-en-scène, Multimédia.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	COORDENADAS METODOLÓGICAS DA TESE.....	11
1.1.1	Objeto de estudo.....	11
1.1.2	Justificativa.....	11
1.1.3	Objetivos.....	12
1.1.4	Relevância do projeto.....	13
1.1.5	Metodologia.....	14
1.2	PROJETANDO A PEÇA QUE FALTA.....	15
1.3	DA ESCRITA FRAGMENTADA AO PATCHWORK DRAMATÚRGICO..	16
2	O POTENCIAL DRAMATÚRGICO DA POESIA PESSOANA.....	18
2.1	POESIA E TEATRO – AFINIDADES ETIMOLÓGICAS E ARTÍSTICAS.	18
2.2	TEATRO E POESIA – AMÁLGAMA INEXTRINCÁVEL.....	19
2.3	DRAMATICIDADE / TEATRALIDADE NA POESIA DE PESSOA.....	21
2.4	PESSOA- <i>PERSONA</i> –EM BUSCA DO NADA, DE NINGUÉM –EM FUGA.	24
2.5	O TEATRO PESSOANO – O DRAMA EM GENTE – O AUTOR-ATOR....	26
2.6	O TEATRO SUBTERRÂNEO NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS....	33
3	METODOLOGIA DE CONSTRUÇÃO DA PEÇA.....	39
3.1	TÍTULO: FUNDO-INFERNO.....	39
3.2	PROPOSTA DRAMATÚRGICA.....	39
3.3	SINOPSE.....	40
3.4	SOBRE O MEU PAPEL COMO AUTOR.....	40
3.5	PROJEÇÕES.....	41
3.6	TRILHA SONORA.....	41
3.7	PERSONAGENS.....	41
3.7.1	Personagens fictícias.....	43
3.7.1.1	Álvaro de Campos.....	43
3.7.1.2	Mary.....	47
3.7.1.3	Freddie.....	52
3.7.1.4	Tia velha.....	57
3.7.1.5	Mãe.....	63
3.7.1.6	Alberto Caeiro.....	67
		70

3.7.2	Personagens reais.....	
3.7.2.1	Fernando Pessoa.....	70
3.7.2.2	Walt Whitman.....	71
3.7.2.3	Mário de Sá Carneiro.....	72
3.7.2.4	Almada Negreiros.....	72
3.8	ESPELHAMENTO ANTITÉTICO.....	73
3.9	CENÁRIO E OBJETOS DE CENA.....	74
3.9.1	Telas e Projeções.....	74
3.9.2	Movéis e objetos de cena.....	77
3.10	<i>PATCHWORK</i> DRAMATÚRGICO.....	79
3.10.1	Código Referencial (CR).....	79
3.10.1.1	Sigla dos Poetas utilizados.....	79
3.10.1.2	Livros utilizados no Projeto Dramatúrgico.....	80
3.10.1.3	Abreviaturas.....	84
3.10.1.4	Resultado Final.....	84
3.10.2	Versos Remanuseados.....	85
3.11	BUSCA E SELEÇÃO.....	86
3.11.1	Temas.....	86
3.11.2	Localização das Personagens.....	89
3.11.3	Sobre conflito em edições.....	91
3.11.4	Sobre Atribuição Autoral ao Ortónimo ou aos Heterónimos.....	95
4	FUNDO-INFERNO – A PEÇA QUE FALTA.....	99
4.1	CENA 1 – PRÓLOGO – ÁLVARO E FERNANDO PESSOA.....	101
4.2	CENA 2 – ÁLVARO E MARY.....	104
4.3	CENA 3 – ÁLVARO E FREDDIE.....	118
4.4	CENA 4 – ÁLVARO E TIA VELHA.....	130
4.5	CENA 5 – ANIVERSÁRIO.....	136
4.6	CENA 6 – ÁLVARO E MÃE.....	138
4.7	CENA 7 – SOLIDÃO, REVOLTA E APELO.....	148
4.8	CENA 8 – ÁLVARO E WALT WHITMAN.....	160
4.9	CENA 9 – SONHO NO SONHO.....	171
4.10	CENA 10 – ÁLVARO – SOLILÓQUIO.....	174
4.11	CENA 11 – ÁLVARO E ALBERTO CAEIRO.....	180

4.12	CENA 12 – ÁLVARO E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO.....	194
4.13	CENA 13 – ÁLVARO E ALMADA NEGREIROS.....	214
4.14	CENA 14 – EPÍLOGO.....	233
5	ENCENAÇÃO MULTIMÍDIA.....	245
5.1	O PAPEL DA CÂMERA.....	248
5.2	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	249
5.3	HIBRIDIZAÇÃO ARTÍSTICA – DA TRANSCRIÇÃO À TRANSCRIÇÃO.....	257
5.4	PLANEJAMENTO DAS IMAGENS.....	259
5.5	GRAVAÇÃO - CAPTAÇÃO E REMODELAGEM DA IMAGEM CÉNICA	264
5.6	SILÊNCIO E SIGNIFICAÇÃO.....	268
5.7	EDIÇÃO – RECONSTRUÇÃO DA CENA TEATRAL.....	270
5.8	A INTERPRETAÇÃO NO PALCO E NA TELA.....	276
5.9	ENCENAÇÃO SENSACIONISTA.....	281
6	CONCLUSÃO.....	283
	BILBIOGRAFIA.....	286
	APÊNDICE A – Memorial Pessoa / Memória Pessoal.....	300
	APÊNDICE B – Esboço cenográfico e esquema de projeção.....	312
	ANEXO A – Partitura de It Really Doesn’t Matter (D.T.).....	317
	ANEXO B – Caricatura de Mário de Sá-Carneiro por Almada Negreiros	320
	ANEXO C – O último bilhete de Mário de Sá-Carneiro.....	321
	ANEXO D – Almada Negreiros em ensaio fotográfico de nu artístico.....	322
	ANEXO E – Figurino de Almada Negreiros, no Manifesto Futurista.....	323
	ANEXO F – Caricatura de Álvaro de Campos por Almada.....	324
	ANEXO G – Capa do livro “Pierrot e Arlequim” de Almada.....	325
	ANEXO H – Arlequim – desenho de Almada.....	326
	ANEXO I – Pierrot – desenho de Almada.....	327
	ANEXO J – Pierrot, Arlequim e Colombina – desenhos de Almada.....	328
	ANEXO K – Fernando Pessoa, em criança, vestido de marinheiro.....	329
	ANEXO L – Pessoa quando criança.....	330
	ANEXO M – Pessoa adulto.....	331
	ANEXO N – Pessoa envelhecido.....	332
	CR – CÓDIGO REFERENCIAL.....	333

1 INTRODUÇÃO

1.1 COORDENADAS METODOLÓGICAS DA TESE

1.1.1 Objeto de estudo

O potencial performativo da poesia de Álvaro de Campos e sua dramaturgia implícita.

1.1.2 Justificativa

A obra poética de Fernando Pessoa e de seus heterónimos tem sido estudada à exaustão. Todavia, tende a ser vista, prioritariamente, como obra poética. O que se pretende é proceder a um estudo hermenêutico do seu potencial dramático, demonstrar a teatralidade inerente à poesia de Álvaro de Campos, através da construção de uma proposta cênica a partir das personagens, diálogos, solilóquios e monólogos presentes em sua poesia.

O próprio Pessoa declarou em prefácio para a edição projetada de seus livros que sua obra “é de substância dramática”² e reforça: “Há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e idéias às figuras que as povoam, que muitas vezes se indignam que sejam tomados por sentimentos seus, ou idéias suas. Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa”³. Ele contestava uma divisão estanque dos gêneros literários, como podemos observar:

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática – Ésquilo por exemplo – será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens⁴.

Ressaltamos que Fernando Pessoa – ele mesmo (se é que existe) – autodefine-se: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo”⁵.

² PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a. p. 41.

³ *Ibidem*, p. 42.

⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁵ *Ibidem*, p. 58.

1.1.3 Objetivos

- Analisar Álvaro de Campos, não como personalidade poética de Fernando Pessoa, mas como personagem dramático/dramatúrgico – autor e ator de si mesmo – não apenas um pseudônimo ou heterônimo, mas personagem de um drama: “o drama em gente”.

- Demonstrar o potencial cênico-performativo presente na poética de Álvaro de Campos

- Verificar como e onde Fernando Pessoa criou as personagens e falas cênicas na poesia de Álvaro de Campos. E de que modo tais elementos podem fazer emergir o que aqui designamos como *teatro subterrâneo*, dando corpo e voz a seu engenheiro sensacionista, numa proposta dramatúrgica.

- Construir um texto dramático a partir das poesias de Álvaro de Campos, que não seja uma mera coletânea, mas possua uma carpintaria dramatúrgica, em que os personagens presentes em sua poesia ganhem vida própria, estabelecendo relações entre si, como sendo *dramatis personae*⁶. Neste guião dramatúrgico serão mobilizados materiais poéticos da restante obra pessoana e de outros autores que – por influência ou confluência – interagem com o universo literário de Pessoa.

- Elaborar uma encenação multimídia compatível com a escrita cênica, demonstrando a vocação teatral e imagética de sua poesia.

⁶ (lat) (Teat) O elenco de uma peça teatral e suas respectivas personagens.

1.1.4 Relevância do Projeto

Existem inúmeros estudos pessoais focados no aspecto exclusivamente literário. O autor desta Tese se propõe para além da hermenêutica textual, assumindo um papel em que não permanecerá como mero observador, mas como co-autor, reconstrutor, resignificador da poesia pessoal. Isto se dará através de uma proposta dramatúrgica a partir da poesia de Álvaro de Campos.

Buscaremos demonstrar que existe um “teatro subterrâneo” na poesia de Campos, possibilitando que a cena teatral surja de modo espontâneo. Fernando Pessoa ao criar este heterónimo e dar voz à sua poesia chegou a afirmar: “Álvaro de Campos é o personagem de uma peça; o que falta é a peça”⁷.

Fernando Pessoa referia-se a si mesmo como o “drama em gente”, e comentava que se utilizava da despersonalização do dramaturgo. Do mesmo modo como um dramaturgo é capaz de construir personagens que pensam, falam e agem como jamais faria, assim também Pessoa construiu personagens/personalidades de estilos, temáticas e poéticas distintas. De certo modo abdicando de sua *persona* usualmente conhecida. E neste impulso de se outrar, ele estabeleceu personagens isolados que não contracenam numa peça, mas que habitam um mundo quase real, como uma forma de auto-representação, ou melhor, de representação de parcelas de si. Aliás, nesta empreitada, Fernando Pessoa acaba sendo um autor-ator. Quando ele escreve que “o poeta é um fingidor que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”, isto também nos remete à função de representar.

Na percepção de que todos somos atores, defendo que mesmo sem ser diretamente um dramaturgo, todo escritor ao criar suas personagens é um pouco autor e um pouco ator, já que a alma e a fala afloram de seu inconsciente. Pessoa, no caso, apresenta esta característica exacerbada. Mas é no heterónimo Álvaro de Campos que isto se evidencia. Campos se fosse real (e talvez o seja) poderia ser colocado na mesma galeria de transgressores malditos como Rimbaud, Artaud ou Genet. Esta desmesura lhe confere uma teatralidade própria da personagem trágica. Para construir esta proposta teatral, buscaremos pensar Álvaro de Campos, como personagem ou como máscara com a qual Pessoa vivenciava, catarticamente, seus desejos. Devassador de sua própria alma, Pessoa conseguiu criar Campos para além de mero heterónimo, como personagem de uma peça. O que faltava era a peça. Demonstraremos que tal escrita dramatúrgica se encontra legível em seus próprios versos. A Tese pretende

⁷ Tal frase de Fernando Pessoa foi descoberta pela investigadora Teresa Rita Lopes, diretamente no espólio (B.N. 65-10), e foi por ela mencionada, pela primeira vez, em sua edição crítica: PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos - Livro de Versos*. Lisboa: Estampa, 1993a. p.15.

apresentar uma proposta possível para que Álvaro de Campos – autor e ator, poeta e personagem – possa encenar sua vida-obra.

1.1.5 Metodologia

- Leitura da obra completa de Álvaro de Campos e de tudo o que Fernando Pessoa e seus outros heterónimos escreveram sobre ele.
- Leitura de bibliografia de estudos pessoanos, construção dramática e *mise-en-scène*.
- Estudo sobre aplicações das tecnologias de multimeios na montagem cênica, uma retrospectiva das investigações e experiências de encenadores vanguardistas como: Erwin Piscator, Antonin Artaud, Alfred Jarry, Max Reinhardt, Adolphe Appia, Walter Gropius, Roger Blin, Peter Brook, Bob Wilson, Tadeus Kantor, Jerzy Grotzky.
- Elaboração da Tese, em que estará embutida a criação de um texto dramático e *mise-en-scène*, em que a pesquisa possa ser demonstrada.

1.2 PROJETANDO A PEÇA QUE FALTA

Esta Tese-Peça *FUNDO-INFERNO* tem como proposta analisar o teatro imanente na poética de Álvaro de Campos e, a partir daí, apresentar uma construção dramática, tendo este heterónimo pessoano como personagem-tema. O ponto fulcral é dar forma ao “drama em gente” idealizado por Fernando Pessoa, em que o Álvaro de Campos é o protagonista.

Uma proposta teatral, uma encenação a partir da poesia de Álvaro de Campos pode parecer algo estranho, ousado talvez. Todavia, quando pensamos nas origens do teatro, em que foram os poetas os primeiros dramaturgos verificamos que se trata de uma atávica parceria entre estes meios expressivos – irmãos artísticos. Aqui, a tarefa torna-se facilitada, pois a poesia de Campos tem um potencial dramático que faz com que a cena teatral aflore naturalmente, conforme demonstraremos ao longo deste estudo.

Fiz uso de uma arqueologia textual com o intuito de vasculhar, cuidadosamente, os labirintos desta que é uma tragédia contemporânea de um homem que é punido (e se pune) por sua desmesura, porém contrariando os cânones tradicionais e, ao invés de sucumbir ao destino trágico, subverte e transmuta a sua biografia ficcional.

1.3 DA ESCRITA FRAGMENTÁRIA AO PATCHWORK DRAMATÚRGICO

Para realizar este trabalho, adotei a ideia de que a escrita literária não precisa ter um começo (pois este pode ser o fragmento de algo preexistente), não deve ter um meio, mas um intermeio/intermédio (pois as boas histórias são como as vidas fecundas: se imiscuem) e um final que nunca chega, posto que é um processo de contínuo refazimento ou devir.

Do mesmo modo como se fala em *work in progress* na arte em geral, podemos falar em *written in progress* para a literatura, especificamente. Este método de produzir uma escrita em processo encontra-se nas obras dos críticos-escritores⁸, que são assim designados por Leyla Perrone-Moisés por serem, acima de tudo, leitores pró-ativos. Em referência à re-significação brotada da leitura ativa, ela nos esclarece:

A criação literária é um processo que tem dois polos: o escritor e o leitor. A obra literária só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor.

Nesse processo, o escritor é o desencadeador, mas não o dono absoluto [...]. No ato da recriação da obra pela leitura, a proposta inicial se amplia e as intenções primitivas do autor são superadas. Entre o dizer e o ouvir, entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor: há um saber inconsciente circulando na linguagem, instituição e bem comum de autores e leitores.

O que importa, assim não são as intenções mensageiras do autor (por melhores que sejam), e sim sua capacidade de imprimir à obra aquele impulso poderoso e sua criação. Todavia, assim como o autor não é o dono absoluto da obra, que o ultrapassa, o leitor também não pode ter a pretensão de ser soberano em sua leitura. A leitura é um aprendizado de atenção, de sensibilidade e de invenção.⁹

O que a Leyla Perrone-Moisés fala sobre o leitor pode ser aplicado tanto ao dramaturgo que cria a partir de uma adaptação poética quanto ao espectador teatral – ambos leitores (e releitores) de um texto originalmente literário agora convertido em cenas. Esta produção revela-se numa escritura rica e polifacetada, que se consolida como amálgama plural de discursos, de sons e imagens, de ideias e corpos. Isto se aplica aos textos – ortónimos e heterónimos – de Fernando Pessoa. O poeta sempre deixou claro que em vez de fazer **“dramas em actos e acção”** urdia **“dramas em almas”**:

⁸ Ressaltamos que Pessoa inaugurou-se como crítico.

⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.108-109.

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. [] Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. [] Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas.¹⁰

E, afinal, somos todos retalhos de almas, das múltiplas influências do grande elenco humano em que nos desenvolvemos. A vida – real ou imaginada – não é contínua, é feita peça em peça como uma colcha de retalhos. Se os fragmentos não são totalizáveis, as conexões entre as frações podem e devem ser concebidas, fabuladas, de modo a completar e compor o enredo subjacente e/ou possível. No caso do escritor, a criação literária, para além das histórias ou personagens fictícios, auxilia-o a compor a sua própria biografia. Pensamento e sensações são traduzíveis em palavras, versos e vozes: é a carne-vida que se faz verbo.

De todas as práticas de que podemos valer-nos para refazer o real, com a ajuda da imaginação, a que aqui nos ocupa é a literária, isto é, a reconstrução do mundo pelas palavras. Nas histórias inventadas podemos, eventualmente, encontrar um mundo preferível àquele em que vivemos: em certos poemas podemos encontrar os dados do real harmonizados de modo mais satisfatório.¹¹

O conhecimento do si que também é o outro, constitui-se em fabricar um *patchwork*, numa urdidura¹² em quinhões de sina ou sorte. No senso comum, fado ou fortuna seriam o combinatório de conjunturas ou de factos que influenciam de maneira invencível o desfecho de uma existência. Este é o principio da tragédia, que se caracteriza pela inevitabilidade. Cabe à arte o poder de transmutar o destino através da ficcionalização, que nos redime do jugo (e do jogo) caprichoso dos deuses-leis.

¹⁰ PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966b. p. 101.

¹¹ PERRONE-MOISÉS, op. cit., p.103-104.

¹² É interessante observar a relação etimológica entre trama (tecido, urdidura) e trama (enredo, roteiro).

2 O POTENCIAL DRAMATÚRGICO DA POESIA PESSOANA

Este estudo visa compreender o diálogo entre poesia e dramaturgia, considerando sua interdependência. Fomentar a investigação sobre os aspectos poéticos e teatrais, em suas aproximações e divergências. Favorecer releituras comparatistas e multidisciplinares, que possibilitem uma maior compreensão desta ancestral relação entre Poesia e Teatro. A partir destes subsídios, analisar o potencial dramatúrgico de Álvaro de Campos, desvendar a teatralidade inerente à sua poesia e discorrer sobre a dramaturgia subterrânea na obra.

2.1 POESIA E TEATRO – AFINIDADES ETIMOLÓGICAS E ARTÍSTICAS

O teatro – arte híbrida – congrega múltiplas expressões artísticas e, dentre estas, a Poesia teve especial destaque. E não é algo aleatório, pois já na gênese do teatro ocidental, na Grécia clássica, drama e poesia abrigaram estreita afinidade. Afinal, se remontarmos a tal origem, temos como primeiros dramaturgos os poetas, que produziram toda a tragédia clássica em versos. Este nascedouro em que palavra e ação surgem imiscuídas traz luz ao porquê da escrita poética não se conter no papel, mas exigir voz, entidades, corpo e atitude cénica. Ainda após o aparecimento de diferentes modalidades literárias no universo cénico, a utilização da escrita poética se manteve, em variados graus. Se verificarmos a etimologia dos termos originados do grego “poesia” (*poiéw*) e “drama” (*dráw*), desvendamos sua estreita relação, uma vez que ambas se relacionam ao verbo “fazer”. Sendo que é um fazer-criar indissociáveis. Neste ajuntamento conceitual, Nuno Júdice afirma que “coincide o acto criador e sua expressão, não havendo a diferenciação entre o mundo real e o mundo poético, ou literário, que irá separar essas duas categorias: realidade e poesia”¹³. E o drama é exatamente a tentativa mimética de representar a realidade, o que foi realizado nesta fonte primordial através da poesia.

¹³ JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998. p. 11.

2.2 TEATRO E POESIA – AMÁLGAMA INEXTRINCÁVEL

Para começar a discutir que estes géneros possuem uma interseção com limites não tão definidos, menciono a argumentação de Jean-Pierre Ryngaert¹⁴ em *Introdução à análise do teatro*, para quem a classificação das obras por géneros é algo dos “doutos do século XVII” interessados em normatizar e regulamentar a escrita. Sendo que a definição aristotélica de que a tragédia é a “imitação de uma ação nobre, levada até o final e tendo uma certa extensão [...] e que, por intermédio da piedade e do temor, realiza a purgação das emoções desse género” é para ele aberta e com traduções equívocas. Realmente, o distanciamento dos padrões fixados alimenta discussões acaloradas. E ele cita a justificativa de Racine no prefácio de *Berenice*: “Não é necessário que haja sangue e mortes numa tragédia: basta que sua ação seja grandiosa, que seus atores sejam heroicos, que as paixões sejam excitadas, e que tudo nela reflita essa tristeza que constitui todo o prazer da tragédia”.

Na contemporaneidade já não cabem mesmo rótulos que venham com rigor a definir/definhar as expressões artísticas. Posto que delimitar o fenómeno artístico em gavetas é determinar a morte da parcela mais substancial da própria arte: a criação, que se quer e necessita estar livre de amarras. E especificamente, em relação ao teatro contemporâneo, se pode dizer que “[...] em sua maior parte, ignora os géneros. [...] Pode-se ver nisto a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm [...] como se o género teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados”.¹⁵ Nos vários campos das artes já se perdeu a nitidez de fronteiras, se rompeu a linha classificatória severa, posto que a miscigenação elaborativa de novas estéticas e expressões tem sido a tônica. Portanto, a “teoria dos géneros, se tomada rigidamente, é artificial; nada é assim tão branco-e-preto. Por outro lado, corresponde ela (ou correspondem os géneros) a posições peculiares do artista em face do mundo. Nada é puro e nada é gratuito”.¹⁶ Fernando Pessoa também se contrapunha à divisão limitante dos géneros:

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os géneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática – Ésquilo por exemplo – será mais

¹⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 6-7.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶ PALLOTTINI, Renata. *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 87.

certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens.¹⁷

Nesta defesa, Pessoa demonstra que tinha conhecimento de teoria e linguagem dramaturgica. Estava em contato com os pensamentos vanguardistas teatrais de sua época, já sintonizado com o futuro. Vemos que o teatro atual é gestado pela subversão, deshierarchicalização. Deste modo, se quer como arte viva e pulsante e, portanto, como tudo que vive se transforma e carrega a virulência transmutadora. Arte que é, simultaneamente, fragmentária e agregadora. Que se compõe de retalhos advindos de vários meios e provoca um somatório de forças estéticas, promovendo a maximização expressivo-significativa. E aos puristas de plantão, repito as palavras de Artaud:

Basta, de uma vez por todas, de manifestações artísticas fechadas, [...] Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, à idéia superior da poesia e da poesia pelo teatro [...] Ou reconduzimos todas as artes a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava num desastre vulcânico, ou devemos parar de pintar, vociferar, escrever e continuar fazendo seja lá o que for.¹⁸

O teatro de hoje não tem espaço para classificações estanqueadas. Os espetáculos se constroem articulando linguagens diversas, reptando as categorizações convencionais. Colocando-se em litígio contra o caráter das fórmulas pré-estabelecidas e a própria definição de teatro. Gerd Bornheim, filósofo especialmente interessado na estética teatral, num ensaio sobre “Teatro e Literatura”, pondera:

O teatro sempre foi arte total [...] porque implicava, em grau maior ou menor, uma experiência de integração das artes; de uma ou outra maneira, todas as artes estavam presentes na atividade cênica. [...] a querela entre literatura e teatro – deve ser explicitada a partir de outros pressupostos. A partir de quê? Da idéia de fragmentação, de separação, ou mais simplesmente, do abstrato. O conceito que se impõe aqui é o da arte pura, ou seja, aquela arte que recusa comprometer-se com as outras artes, e também com a realidade de modo geral, fazendo com que cada arte fique reduzida a si própria, a seus meios expressivos específicos.¹⁹

E é justamente este conceito de “arte pura”, contestado desde fins do século XIX, que Pessoa – *antenido*²⁰ com o devir – rejeita. E não só recusa como propõe paradigmas originais, experimenta fórmulas inovadoras de uma alquimia artística.

¹⁷ PESSOA, 1990a, op. cit., p. 46.

¹⁸ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 38-39.

¹⁹ BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: LP&M, 1983. p. 67.

²⁰ Remetendo à frase lapidar de Ezra Pound: “Os artistas são a antena da raça”.

2.3 DRAMATICIDADE / TEATRALIDADE NA POESIA DE PESSOA

Fernando Pessoa tinha consciência de que não estava a produzir tão-somente “poesia”, mas de que havia um substrato dramático em sua obra. E ele sentia a necessidade de esclarecer esta questão, por querer que seu projeto maior – o do “drama em gente” – fosse compreendido (até para si próprio). Na busca de justificar e elucidar esta sua relação com o teatro, ele escreveu proficuamente tanto em cartas como em artigos de teoria e crítica literária. E mesmo tendo redigido tais reflexões em momentos diversos, estes textos quando vistos em seu conjunto se alinhavam em perfeita costura. Então, mais do que tentar teorizar sobre este tema, opto aqui por mostrar através de uma busca e seleção das autoanálises de Pessoa, a demonstração inequívoca de tal vocação teatral. Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues (19-jan-1915), refere-se ao seu

[...] propósito de lançar pseudonicamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, [...]. Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.²¹

E na epístola a João Gaspar Simões (11-dez-1931): “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”.²² E tal despersonalização, fica patente na carta a Adolfo Casais Monteiro (13-jan-1935):

[...] peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.²³

Muito significativo, que neste trecho acima, Pessoa refira-se a si mesmo em 3ª pessoa, como se ele próprio fosse uma criação heteronímica, uma personagem que apenas compartilha o mesmo nome (nesta ótica, seria Fernando Pessoa um heterônimo-homônimo). Arrematando, dias depois, em nova carta a Casais Monteiro (20-jan-1935): “O que sou essencialmente – por

²¹ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. p. 55.

²² *Ibidem*, p. 65-66.

²³ *Ibidem*, p. 97.

trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo”.²⁴ Por isto mesmo, Pessoa reiterava que sua “obra completa”:

[...] é de substância dramática, embora de forma vária [...] Há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e idéias às figuras que as povoam, que muitas vezes se indignam que sejam tomadas por sentimentos seus, ou idéias suas. Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa.²⁵

Em busca de sua dramaturgia particular, ele começa pela criação das personagens: “Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas”²⁶. Pessoa é o demiurgo-oleiro que do barro poético molda cada um deles, à sua imagem e dissemelhança: “Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva”²⁷.

Contudo, Fernando Pessoa sabia que o seu teatro, para não ser um solilóquio, devia construir-se com a matéria-prima do drama, que é o diálogo. Diálogo este que não foi estabelecido, mas ele estava ciente de que só no cerzir destas almas, é que se daria a construção do Grande Livro de sua vida-peça: “Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer”²⁸. E mais uma vez, falando sobre si mesmo em 3ª pessoa, ele busca explicar que as suas personagens, apesar da falta de um enredo – na forma habitual de começo, meio e fim – eram partes constitutivas de uma construção significativa:

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] É um drama em gente, em vez de em actos.²⁹

²⁴ Ibidem, p. 101.

²⁵ PESSOA, 1990a, op. cit., p. 41-42.

²⁶ PESSOA, Fernando. *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a. p. 344.

²⁷ PESSOA, 1990a, op. cit., p.47.

²⁸ LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste - héritage et création*. Paris: Centro Cultural Português; Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. 532.

²⁹ PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Edição: Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012. p. 227-228.

Falta, pois o enredo para estas personagens. Apesar de Pessoa dizer que “está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais”³⁰, o facto é que sempre coube ao leitor – amador, aficionado ou investigador – a tarefa de promover a possível carpintaria que possa vivificar este elenco pessoano. E ele sabe que “Nenhum destes textos é definitivo. Do ponto de vista estético, o autor prefere, pois, considerar estas obras como apenas aproximadamente existentes”³¹. A existência há de concretizar no laboriar cooperativo do leitor-espectador de sua poesia-cena.

Para ser um leitor co-dramaturgo é preciso sonhar: “Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida”³² interior. [...] Nunca pretendi ser senão um sonhador”³³.

³⁰ Ibidem, p. 228.

³¹ Ibidem, p. 228.

³² Variante: o meu cenário

³³ PESSOA, 2012, op. cit., p. 152.

2.4 PESSOA-PERSONA – EM BUSCA DO NADA, DE NINGUÉM – EM FUGA

É expressivo como no seu próprio nome e no de alguns heterônimos criados por Fernando Pessoa, existe um sentido alegórico. Já na infância, cria o primeiro heterônimo: “Chevalier de Pas” – Cavaleiro de Nada. E ele nos esclarece:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. [...] Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterônimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade.³⁴

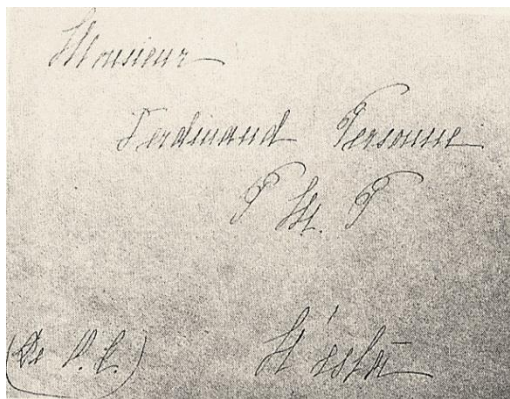
O heterônimo “inglês” Alexander Search – traduz-se como busca. E sua poesia é de constantes indagações, recheada de sinais de interrogação. E o que ele buscava?

Quem sonha mais, vais-me dizer –
Aquele que vê o mundo acertado
Ou o que em sonhos se foi perder?

O que é verdadeiro? O que mais será –
A mentira que há na realidade
Ou a mentira que em sonhos está?³⁵

E “Pessoa” que deriva de *Persona* – máscara que os atores gregos utilizavam. Em francês “personne” pode ter o sentido de “pessoa” ou de “ninguém”. Aliás, Ophélia Queiroz, sua namorada, chegou a criar dois nomes para ele: “Ferdinand Personne” ou “Monsieur Personne”. Um destes pode ser visto em:

Figura 1 – Envelope subscrito por Ophélia a Fernando



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p.206

³⁴ PESSOA, 1990a, op. cit., p. 51.

³⁵ PESSOA, Fernando. *Poesia/Alexander Search*. Edição e tradução: Luisa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999c. p. 32.

Na descrição de Ofélia Queirós:

[...] o Fernando era um pouco confuso, principalmente quando se apresentava como Álvaro de Campos. Dizia-me então: “Hoje não fui eu que vim, foi o Álvaro de Campos”... Portava-se, nestas alturas, de uma maneira totalmente diferente: destrambelhado, dizendo coisas sem nexos... Um dia, quando chegou ao pé de mim, disse-me: “Trago uma incumbência, minha Senhora, é a de deitar a fisionomia abjecta desse Fernando Pessoa, de cabeça para baixo num balde cheio de água.” E eu respondia-lhe: “Detesto esse Álvaro de Campos. Só gosto do Fernando Pessoa. “Não sei porquê” – respondeu-me – “olha que ele gosta muito de ti.” Raramente falava no Caeiro, no Reis ou no Soares.³⁶

Vemos que Ofélia chegava a entrar neste jogo de representação, pois respondia como se Álvaro fosse concreto. E que neste jogo, o protagonista da própria peça-vida pessoana, com certeza foi o Álvaro de Campos. Era este quem se presentificava e também o seu “preferido”.

A referida “despersonalização do dramaturgo” não ocorria apenas na sua escrita, mas na vida. O que contribui para reforçar o que penso – que ele também possuía uma característica comum ao ator, que, por vezes, confunde-se com suas personagens:

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). [...] Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.³⁷

E o seu heterónimo engenheiro revela: “Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando”³⁸. Ao que Fernando Pessoa não discorda: “Sou, porém, menos real que os outros, menos coeso [?], menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos”.³⁹ E, ainda, admite:

Sou um evadido. Logo que nasci Fecharam-me em mim, Ah, mas eu fugi.	Minha alma procura-me Mas eu ando a monte, Oxalá que ela Nunca me encontre.
Se a gente se cansa Do mesmo lugar, Do mesmo ser Por que não se cansar?	Ser um é cadeia, Ser eu não é ser. Viverei fugindo Mas vivo a valer. ⁴⁰

³⁶ Ibidem. p. 22.

³⁷ PESSOA, 1990a, op. cit., p. 41.

³⁸ PESSOA, 2012, op. cit., p. 325.

³⁹ PESSOA, 1966b, op. cit., p.101.

⁴⁰ PESSOA, Fernando. *POESIA 1931-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p.67.

2.5 O TEATRO PESSOANO – O DRAMA EM GENTE – O AUTOR-ATOR

Pessoa se afasta dos cânones convencionais da escritura dramatúrgica e tampouco se aproxima de qualquer padrão estabelecido. O que faz é elaborar a concepção de um novo gênero teatral – constituído ao longo do contínuo planejamento e remontagem de sua obra. Obra esta em constante burilamento, como uma sinfonia em que as partituras fossem sendo refeitas, os arranjos (leia-se dúbio) experimentados à exaustão. Habitado por personagens em busca de um autor que os ponha em cena – num inextrincável amálgama de arte e vida. Vida fingida ou sentida, carnal ou imaginária. Corpos, vozes, gestos, palavras, intenções – num discurso que não comporta gêneros estanques. Prosa ou poesia, lírico ou dramático – em diálogo consigo mesmo, com sua “*coterie*”, com seu leitor-platéia.

Fernando Pessoa é o dramat/demi(urgo) que cria poemas que por sua vez criam personagens que são poetas que criam poesia, num complexo motocontínuo de escritas e re-escritas a elaborar um universo autocênico. Pois são os poemas que criam os heterônimos – moldando-os e distinguindo-os através da sua escritura diferenciada. Pessoa destina seus heterônimos a serem as personagens do drama que planeia, de um enredo que projeta de modo fragmentado – sem ações diretas, mas internas e plenas de conflitos. E todas as suas meticulosas descrições da gênese dos heterônimos, assim como sua descrição física, psicológica e mesmo a história pregressa de cada um é semelhante ao que se faz nas notações de uma peça teatral:

Construí-lhes as idades e as vidas. [...] Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 [...] Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. [...] Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos [...] Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. [...] Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias, fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.⁴¹

Se nos primórdios gregos, tínhamos um teatro mitopoético, onde as representações tratavam de deuses e sua mitologia: heróis, titãs, monstros quiméricos. E depois, na Idade Média, um teatro litúrgico: com anjos, santos, demônios... Aqui também temos uma liturgia poética com Fernando Pessoa no lugar do Deus-Supremo-Criador e suas entidades. Uma

⁴¹ Ibidem, p. 54.

mitologia pessoana, com sua cosmogonia particular: Caeiro, Campos⁴², Reis e tantos outros. Destes, Campos por personalidade e expressão, ocupa o lugar de Dioniso – embriagado e a embriagar com suas emoções transbordantes e voz extremada como um bode em sacrifício; sacro ofício de viver intensamente. O vinho mágico que conduz a estados alterados de percepção e consciência é sua palavra arrebatadora.

Fernando Pessoa cria o heterónimo Álvaro de Campos como herói trágico, capaz de mergulhar nos esgares infernais. Campos não está na busca dantesca da alma da mulher amada, mas da sua mesma, que será capaz de ressuscitar/reviver seu próprio criador. Pessoa em sua “pacífica vida, sentada, estática, regrada e revista!”⁴³ tem um caminho de salvação nesta máscara-espelho em que pôs “toda a emoção” que jamais se permitiu⁴⁴. E este herói trágico em sua desmesura imola-se em dores profundas e sentimentos aguçados, que levam o público-leitor-celebrante ao êxtase e à catarse. Contraste, antítese, confronto estão presentes na poética de Campos e este conflito é a matéria-prima necessária à implantação do drama. De todos os heterónimos, o que possui maior potencialidade cênica é o Álvaro de Campos. Tal constatação aparece em estudos-pilares: *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* de José Augusto Seabra e *Fernando Pessoa, et le Drame Symboliste heritage et creation* de Teresa Rita Lopes. Seabra intitula um capítulo como *Álvaro de Campos ou o excesso de expressão poética* – o que caracteriza a teatralidade implícita em sua poética. E Teresa Rita Lopes irá mais longe ao afirmar que “Os monólogos de Campos dispensam - para afirmarem a sua dramaticidade e serem, como tal, representados - as vozes das outras ‘dramatis personae’ por possuírem dentro de si o ‘eu’ e o ‘tu’ em conflito que constitui o motor do drama.”⁴⁵

De facto, a teatralidade da poesia de Álvaro de Campos aproxima-a da estrutura do monólogo dramático. Todavia, como iremos analisar ao longo deste estudo, há embutida em sua poesia outras personagens que compõem o *dramatis personae* de seu enredo particular. Tais como: “Freddie”, “Mary”, “Tia Velha”, “Mãe” e outras. Sua poesia tem um potencial dramaturgicamente que faz com que a cena teatral aflore naturalmente. Fernando Pessoa, ao criar este heterónimo e dar voz à sua poesia, não o destinou a produzir peças. Todavia, Pessoa referia-se a si mesmo como o “drama em gente”, e comentava que se utilizava da despersonalização do dramaturgo. Do mesmo modo como um dramaturgo é capaz de

⁴² Além dos que habitam o mundo próprio de cada heterónimo, como no caso de Álvaro de Campos: Freddie, Mary, mãe, tias velhas, o amigo Mário de Sá-Carneiro e os mestres Alberto Caeiro e Walt Whitman.

⁴³ Expressão extraída da “Ode Marítima” em que o criador (Pessoa) parece ter desabafado pela voz da criatura (Campos).

⁴⁴ “[...] pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida”. In : PESSOA, 1990a, op. cit., p. 50.

⁴⁵ LOPES, Teresa Rita. *Entrevista ao autor*. Lisboa: IEMO-UNL, 2013.

construir personagens que pensam, falam e agem como jamais faria, assim também Pessoa construiu personagens/personalidades de estilos, temáticas e poéticas distintas, abdicando de sua *persona* usualmente conhecida.

Margot Berthold já na primeira página de sua *História Mundial do Teatro* nos diz que “A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana”⁴⁶. E justamente, este “outrar-se” – termo cunhado pelo próprio Fernando Pessoa – é o cerne da práxis teatral de antanho até hoje. É o escrever dramático que permite a transmutação do eu num outro. O eu do poeta, o eu do ator, os eus da plateia, os eus de que faz-se Deus. E é este Deus-Poeta criador de seres-outros-de-si-mesmo que Fernando Pessoa se torna para criar um mundo mais legítimo do que aquele que o cerca. Afinal no teatro, desde “[...] o ator que traz à vida a obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira”. E Álvaro de Campos fará de tudo para tal regênese: “Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido? / Será essa, se alguém a escrever, / A verdadeira história da humanidade”⁴⁷.

Neste impulso de se outrar, Fernando Pessoa estabeleceu personagens isolados que não contracenam numa peça, mas que habitam um mundo quase real, como uma forma de auto-representação, ou melhor de representação de parcelas de si. Aliás, nesta empreitada, Pessoa acaba sendo um autor-ator. Quando ele escreve em sua “Autopsicografia” que “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”⁴⁸ isto também nos remete à função de representar. A profissão de ator, por certo, fascina, exatamente, pela possibilidade de se outrar, de abdicar de uma vida linear e enfadonha e de se aventurar por outras almas e novas experiências.

Aliás, esta questão da atuação não se deu apenas no plano imaginário, enquanto criação das personagens. Álvaro de Campos era quase “real”, de modo que em algumas situações, se apossava do “poeta-médium” Fernando Pessoa apresentando-se, nos círculos sociais, como sendo o próprio Álvaro – personagem autônoma que não se detinha apenas no papel. Entre amigos e até para a namorada de Pessoa, este poderoso ente-poético se manifestava, como já mencionado anteriormente. Ou seja, uma verdadeira representação. O que mostra que a teatralidade deste heterônimo era tão intensa que não se continha em versos, mas pedia para emergir, experimentando as possibilidades cênicas em fala e gesto.

⁴⁶ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 1.

⁴⁷ PESSOA, Fernando. *Poesia/Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 440.

⁴⁸ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p. 164.

Albert Camus observa que é: “o ator quem mais percebe, entre todos os homens, que tudo deve morrer um dia. E para ele, não representar, significa morrer cem vezes com as cem personagens que ele teria animado ou ressuscitado”⁴⁹. Max Reinhardt, encenador do início do século XX, defende que:

Em cada ser humano existe, consciente ou inconscientemente, o “desejo de transformação”. Todos trazemos em nós mesmos as possibilidades de todas as paixões, de todos os destinos, de todas as formas de vida. Nada do que é humano deixa de ter eco em nós. Não fosse assim, não poderíamos nem na vida nem na arte compreender os demais. [...] Penetrar em todas essas vidas, experimentá-las em sua diversidade, é exatamente representá-las.⁵⁰

Este tema da ânsia em transmutar o destino ou, ao menos, mudar transitoriamente de “alma” nos é bem explicado por Octavio Paz:

A “outridade” está no próprio homem. [...] A palavra poética é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro. [...] O homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em eu e “outro”. [...] Só que essa possibilidade poética só se realiza se damos o salto mortal, isto é, se efetivamente saímos de nós e nos entregamos e nos perdemos no “outro”. A voz poética, a “outra voz”, é minha voz. O ser do homem já contém esse outro ser que deseja ser.⁵¹

Quem também reforça esta proposição é T. S. Eliot ao asseverar que a criação poética implica “um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”⁵². E Álvaro de Campos – com exacerbação – cumpre esta tarefa:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
[...]
Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me entreguei-me.
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.⁵³

⁴⁹ CAMUS, Alberto. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 58.

⁵⁰ REINHARDT, Max. In: MACHADO, Maria Clara et al. *Cadernos de Teatro*, n. 59. Rio de Janeiro: O Tablado, 1973. p. 45.

⁵¹ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. 2. ed. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 215, 217, 219, 220.

⁵² T. S. Eliot. *apud* REDMOND, William. *Processo Poético Segundo T.S. Eliot*. Ed. Annablume, 1. ed., 2000. p. 105.

⁵³ PESSOA, 2002, op. cit., p. 179-180.

E já que diálogo é constituinte do drama, supus uma reflexão dialógica entre Max Reinhardt e Fernando Pessoa:

MAX – A arte dramática nasceu durante a primeira infância da humanidade. O homem, reduzido a viver uma existência breve entre uma multidão composta de seres inteiramente diferentes de si mesmos, tão próximos a eles e ao mesmo tempo tão distantes, sentiu uma imperiosa necessidade de passear por meio da imaginação, de uma forma a outra, de um destino a outro, de uma paixão a outra: foram esses seus primeiros ensaios de **voo** para além da estreiteza de sua existência material.⁵⁴

FERNANDO – 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. **Voo** outro — eis tudo.⁵⁵

MAX – Se é certo que fomos criados à imagem de Deus, deve haver em nós algo do **divino** impulso criador.⁵⁶

FERNANDO – Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, **divino** em todos os três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.⁵⁷

Nesta ânsia de conhecer/experienciar outros mundos-vida, o ator, ainda segundo Albert Camus, acaba

percorrendo assim os séculos e os espíritos, imitando o homem tal como ele pode ser e tal como ele é, confundindo-se com outra figura absurda: o viajante. E como viajante, o ator esgota alguma coisa que percorre sem cessar. Ele é o viajante do tempo e, se é um grande ator, torna-se o ansioso viajante das almas.⁵⁸

Tal analogia, sincronicamente, está presente em Álvaro de Campos: “Afim, a melhor maneira de viajar é sentir. / Sentir tudo de todas as maneiras”.⁵⁹ Afim, façamos uma reflexão

⁵⁴ REINHARDT, op. cit., p. 45, grifo nosso.

⁵⁵ PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980. p. 175, grifo nosso.

⁵⁶ REINHARDT, op. cit., p. 45, grifo nosso.

⁵⁷ PESSOA, 1976, op. cit., p. 55, grifo nosso.

⁵⁸ CAMUS, op. cit., p.58.

⁵⁹ PESSOA, 2002, op. cit., p. 225.

sobre o que é ser ator, o que é interpretar. Não seremos todos atores em nosso cotidiano? Não somos atores sociais numa longa e, por vezes, dolorosa aprendizagem? Neste sentido, Marlon Brando declarou:

É verdade elementar que todos nós lançamos mão de técnicas de representação para alcançar quaisquer fins que desejemos atingir, quer se trate duma criança fazendo beicinho por um sorvete, ou de um político determinado a alcançar os corações e as carteiras de possíveis eleitores. [...] É difícil imaginar que sobreviveríamos nesse mundo sem sermos atores. A representação funciona como perfeito lubrificante social [...]. Representar é um fenômeno fascinante da natureza humana.⁶⁰

É importante ressaltar que o ato de representar, vivenciar papéis fictícios e simular falas não é exclusivamente afeito ao teatro ou especificamente a Fernando Pessoa, mas é:

[...] espontâneo da pessoa humana, que se exercita na constituição da personalidade através da dramatização infantil. Representando uma identidade alheia (por exemplo: ‘Joãozinho quer biscoito’, ‘Joãozinho vai mimi’, ou seja: colocando-se a si mesmo na terceira pessoa), reconhecendo-se como um outro de si mesmo, o ego principia o processo de individualização e encontra meios de se estruturar e implantar o ‘infante’ (ou seja: aquele que está na infância), o que não age, não faz, e é aparentemente ‘inocente’, ‘iniciante’ na ordem da pessoa, daquela entidade social capaz de agir, porque dotada de uma ‘persona’, uma máscara socialmente sancionada.⁶¹

Nesta percepção de que todos somos atores, penso que mesmo sem ser diretamente um dramaturgo, todo escritor ao criar suas personagens é um pouco dramaturgo e um pouco ator, já que a alma e a fala afloram de seu inconsciente. Pessoa, no caso, apresenta esta característica exacerbada. Mas é no heterónimo Álvaro de Campos que isto se evidencia. Se Campos fosse real (e talvez o seja) poderia ser colocado na mesma galeria de transgressores malditos como Rimbaud ou Artaud. Esta desmedida lhe confere uma teatralidade própria do personagem trágico. Neste estudo, busquei pensar Álvaro de Campos, não como personalidade poética de Fernando Pessoa, mas como personagem dramático, ou como máscara com a qual Pessoa vivenciava, catarticamente, seus desejos. Como grande psicologista da alma humana – porque devassador da sua própria – Pessoa conseguiu verdadeiramente criar Álvaro de Campos, não como pseudónimo ou heterónimo, mas como personagem de um drama: “o drama em gente”. Nesta ótica, o dramaturgo é simultaneamente

⁶⁰ BRANDO, Marlon apud ADLER, Stella. *Técnica da Representação Teatral*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. p.3.

⁶¹ NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. p. 32.

um ator-criador, que gesta um enunciado a partir de uma determinada temática, de uma dada trama, de uma ambiência emocional.

2.6 O TEATRO SUBTERRÂNEO NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

O teatro contemporâneo estabelece outro vínculo com a linguagem, em que a narrativa fragmentária, irá (talvez) formar o quebra-cabeça comunicacional. Assim como no “drama em gente”, compete ao leitor-espectador a tarefa de rastreamento dos versos-elos – como um arqueólogo em busca das peças que construirão um sistema de significação cénico-poético. Contudo, T. S. Eliot nos esclarece que

só será poética a situação dramática que tiver chegado a um tal ponto de intensidade, que a poesia se torne o modo de falar natural, porque nesse momento a poesia é a única linguagem em que as emoções podem ser totalmente expressas.⁶²

E para robustecer esta visão, recorreremos a Ronald Peacock⁶³, que, sobre o verso, enfatiza: “é o mais poderoso instrumento individual de intensificação poética, por adicionar à linguagem ritmos claros e explorar a expressividade da voz”. Ele ressalta o valor do verso branco, já que estando livre dos austeros preceitos da métrica clássica, aproxima-se do andamento espontâneo da elocução falada, propiciando as mais variadas e sutis amplificações rítmicas.

Quando a arte teatral evade-se do nexos estrito e do sentido único, cessa a mimetização para verdadeiramente recriar a vida em múltiplas probabilidades. Assim torna-se operação capaz de propor desafios, estimular a reflexão e exortar a atitudes transformadoras. A relevância do teatro está no que ele pode despertar nos espetadores. Porém, novos formatos devem ser arquitetados. O teatro-poético é o da indução, da afronta, da provocação – capaz de suscitar paixões lacrimosas, prazeres extremos, desconforto transmutativo, risos insanos. Para Octavio Paz, a poesia é capaz “de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro”.⁶⁴

⁶² T.S. Eliot apud REDMOND, William, op. cit., p. 109.

⁶³ PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 58.

⁶⁴ PAZ, op. cit., p.15.

Para atingir estes objetivos, inexistem uma chave única ou norma geral. Um teatro desta natureza é o que fez Fernando Pessoa por toda sua vida: uma cena-processo de experimentação e refazimento contínuos. Ao nomear Álvaro de Campos como “sensationista”⁶⁵ e o eleger como aquele que carrearia toda a emoção que nunca se permitiu, torna-o personagem-mor deste novo fazer teatral. Há na poesia de Campos uma dramaturgia subterrânea, com elementos cênicos e fragmentos de diálogo – uma poética vigorosa e magníloqua teatralidade. É um teatro oculto, prenhe de conflitos, com formas dialogísticas ocultas ou explícitas.

E quem é o autor desta peça-poema, deste *drama-poesia*⁶⁶? Sobre a questão da autoria, Bakhtin⁶⁷ no artigo “O autor e a personagem na atividade estética”, discorre que o autor-criador é tão-somente uma das possíveis faces/facetas do autor real, ente físico, que se expressa sob a imagem de autor que inventou. Nesta ótica, o autor representacional exerce um certo papel no enunciado, conduz a *mise-en-scène* e contracena dialogalmente com as personagens no mesmo momento em que as concebe. Portanto, Álvaro de Campos, ao mesmo tempo em que surge pela escrita de Pessoa, também é a voz que impõe sua fala:

[...] todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. [...] A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage.⁶⁸

Na conceção bakhtiniana, o enunciado é edificado como resposta a outro. No processo de formação discursiva, são inúmeras as deliberações a executar, de acordo com essa conjuntura primeira: identificar, perfilar e organizar as falas, definindo a feição de cada uma. Desta maneira, o diálogo já está implantado no fazer mesmo desta obra poética de feição dramática. Tendo em conta o que foi exposto, cabe demonstrar onde tais conceitos se fazem presentes. Para tal, usarei o recurso da referida arqueologia de fragmentos poéticos, de versos-elo construtores desta dramaturgia subterrânea.

⁶⁵ O Sensacionismo alicerça-se no princípio estético-filosófico de que “a única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação. [...] A BASE DE TODA A ARTE é a sensação”. PESSOA, 1990a, op. cit., p. 170, 172.

⁶⁶ Expressão retirada da obra *Onde Vais, Drama-Poesia?* de Maria Gabriela Llansol.

⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 9.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 184.

Nesta cena-poema, vemos uma fala inquisidora que tanto pode ser um diálogo em que não vemos a resposta do atormentado, como pode ser a reflexão intrapsíquica de alguma personagem em extrema aflição:

Se te queres matar, porque não te queres matar?
 Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,
 Se ousasse matar-me, também me mataria...
 Ah, se ousares, ousa!
 De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
 A que chamamos o mundo?
 A **cinematografia** das horas representadas
 Por **actores** de convenções e poses determinadas, }⁶⁹
 O **circo** polícromo do nosso dinamismo sem fim?
 De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
 Talvez, matando-te, o conheças finalmente...
 Talvez, acabando, começas...
 E de qualquer forma, se te cansa seres,
 Ah, cansa-te nobremente,
 E não cantes, como eu, a vida por bebedeira,
 Não saúdes como eu a morte em literatura!

Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
 Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...
 Sem ti correrá tudo sem ti.
 Talvez seja pior para outros existires que matares-te...
 Talvez peses mais durando, que deixando de durar...

A mágoa dos outros?... Tens remorso adiantado
 De que te chorem?
 Descansa: pouco te chorarão...
 [...]
 Se queres matar-te, mata-te...⁷⁰

Para que uma fala possa ser considerada como dramática não basta ser interessante, tem de ser motivadora, instigante, provocar reações, respostas emocionais. Deve haver uma troca que opere uma mudança, pois apenas assim haverá *ação* (entendida aqui, como um fazer transformador):

Falar dramaticamente (dialogar modificando) é, sem dúvida, *agir* dramaticamente. [...] Se tudo isto estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve ação dramática. Sem mencionarmos, claro, que houve conflito.⁷¹

⁶⁹ Note-se que nestes trechos, por mim destacados, Álvaro de Campos, num meta-discurso, reporta-se a atividades do universo representativo: “cinematografia das horas representadas”, “actores de convenções e poses determinadas” e “O circo polícromo do nosso dinamismo sem fim”. Como se alertasse para a atuação inconsciente que temos em nosso cotidiano.

⁷⁰ PESSOA, 2002, op. cit., p. 275-276.

⁷¹ PALLOTTINI, op. cit., p. 41.

E estes ingredientes se presentificam no poema apresentado. Outro exemplo de dialogismo subjacente:

DIAGNÓSTICO ⁷²

Pouca verdade! Pouca verdade!
 Tenho razão enquanto não penso.
 Pouca verdade...
 Devagar...
 Pode alguém chegar à vidraça...
 Cautela!
 Sim, se mo dessem aceitaria...
 Não precisas insistir, aceitaria...
 Para quê?
 Que pergunta! Aceitaria...

A dúvida, a hesitação, a pausa significativa, a sugestão do que se “escuta” na elipse do diálogo. A fala teatral deve ser a expressão plena da personagem, deixando aflorar seu pensamento e emoção legítimos e todos os elementos necessários encontram-se presentes, vemos emergir a situação dramática, com todos seus atributos. É um teatro em plenitude:

Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. ⁷³

Pessoa - ao fundamentar aqui a sua noção de teatro estático, filiada na estética simbolista - estava certo de que as personagens revelar-se-iam bem mais em função do transbordar de sentimentos do que pelas ações empreendidas. Estas poderiam ser revogadas, desde que o universo evocado transcendesse o espaço físico da representação. E aqui, a imagética da cena se constrói sem artifício, pois

estando o “autor” ausente, exige-se do drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. ⁷⁴

⁷² PESSOA, 2002, op. cit., p. 365.

⁷³ PESSOA, 1990a, op. cit., p. 99.

⁷⁴ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.30.

O teatro em seu sentido amplo é o espaço de contágio com a emoção que nos é negada no cotidiano de uma vida pasteurizada, empobrecida de ousadia, de arroubos volitivos. Portanto, o que se deve fazer é “permitir à poesia e à imaginação retomar seus direitos. Existe [...] um lado virulento e diria mesmo perigoso da poesia e da imaginação a reencontrar”.⁷⁵ Somente a partir daí, atingiremos um estágio superior de arte: sem fronteiras para a criatividade, sem limites para o devaneio, na fruição máxima da potência expressiva – tanto para o artista como para seu público.

Em verdade, esta controvérsia sobre que seja monólogo e diálogo, não apresenta limites inequívocos. E ambas as formas apresentam aspetos variados conforme as correntes dramaturgicas. No teatro clássico, por exemplo, as longas falas que os poetas criavam para construir os diálogos das personagens, mais se parecem com monólogos costurados. Para Ryngaert “um monólogo pode ser analisado como um diálogo consigo mesmo, mas também com o Céu, com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público”.⁷⁶ Afinal toda fala no teatro está à procura de um receptor.

No poema “Sim, está tudo certo”⁷⁷, de Álvaro de Campos, datado de 5/3/1935, vemos que, para além do diálogo embutido, num único poema, poderíamos destacar três trechos que nos remeteriam a estilos e temas teatrais de diferentes dramaturgos (inclusive historicamente posteriores à data de feitura deste texto):

Sim, está tudo certo.
 Está tudo perfeitamente certo.
 O pior é que está tudo errado.
 Bem sei que esta casa é pintada de cinzento
 Bem sei qual é o número desta casa –
 Não sei, mas poderei saber, como está avaliada
 Nessas oficinas de impostos que existem para isto –
 Bem sei, bem sei...

O “diálogo”, acima, assemelha-se às falas do assim denominado – por Martin Esslin - teatro do absurdo, como neste recorte (Ato I) de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett:

VLADIMIR: Dói?
 ESTRAGON: (irritado) Se dói! Ele quer saber se dói!
 VLADIMIR: (irritado) Ninguém sofre a não ser você. Eu não existo. Eu gostaria de ouvir o que você diria se tivesse o que eu tenho.
 ESTRAGON: Dói?
 VLADIMIR: (irritado) Se dói! Ele quer saber se dói!

⁷⁵ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 83.

⁷⁶ RYNGAERT, op. cit., p. 102.

⁷⁷ PESSOA, 2002, op. cit., p. 495.

No trecho seguinte de “Sim, está tudo certo”, poderíamos ver tal temática no teatro político de Bertolt Brecht:

Mas o pior é que há almas lá dentro
E a tesouraria de Finanças não conseguiu livrar
A vizinha do lado de lhe morrer o filho.

E finalmente, um tema recorrente na obra do dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues que é o da traição e o fetiche com a figura da cunhada:

A Repartição de não sei quê não pôde evitar
Que o marido da vizinha do andar mais acima lhe fugisse com a cunhada...
Mas, está claro, está tudo certo...
E, excepto estar errado, é assim mesmo: está certo...

Em seu “Manifesto por um teatro abortado”, Artaud reivindica que deseja no teatro “um certo número de quadros e imagens indestrutíveis, inegáveis, que falarão ao espírito diretamente.”⁷⁸ No que Barthes, partindo de um enfoque estético distinto, parece fazer coro:

a peça perfeita é uma sucessão de quadros, isto é, uma galeria, uma exposição: a cena oferece ao espectador tantos quadros reais, quantos momentos há na ação, favoráveis ao pintor [...] toda a carga significativa e aprazível incide sobre cada cena, não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, há um sentido conceptual, certamente (até mesmo em cada quadro), mas não há um sentido final, são apenas recortes, cada um com suficiente força demonstrativa.⁷⁹

E é isto que Fernando Pessoa, através de seu heterônimo-personagem-dramaturgo Álvaro de Campos conseguiu formular: uma obra de quadros impressionantes, “sensacionistas”, por vezes comoventes ou aterrorizantes, melancólicos ou cruéis; que nos levam a ter horror pela brutalidade do destino sofrido e compaixão pelo herói, porque sabemos que as paixões que nos foram expostas são também as nossas. Assim, a poesia-sacrifício possibilitará a catarse e ascensão do fundo-inferno de cada um dos leitores-espectadores deste drama em gente, que é de toda gente.

⁷⁸ ARTAUD, 1985, op. cit., p. 38.

⁷⁹ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 85-87.

3 METODOLOGIA DE CONSTRUÇÃO DA PEÇA

3.1 TÍTULO: FUNDO-INFERNO

3.2 PROPOSTA DRAMATÚRGICA

O texto cénico foi elaborado a partir da vida-obra suposta de Álvaro de Campos, personagem heteronímico de Fernando Pessoa. Segundo Teresa Rita Lopes:

Álvaro de Campos não é apenas o protagonista do romance-drama-em-gente, essa ficção que Pessoa foi escrevendo ao longo da vida, em poesia e narrativa. É também ele próprio um criador dentro dessa criação, assim como seu encenador.⁸⁰

Levou-se em conta sua aproximação estético-existencial com Alberto Caeiro, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Walt Whitman, também personagens desta peça. Os diálogos que constroem a dramaturgia em questão são inspirados nos textos destes autores, além dos de Ricardo Reis, Alexander Search, Bernardo Soares, Vicente Guedes, Barão de Teive (outras máscaras pessoanas), e de autores que serviam de inspiração-influência para Pessoa/Campos: Robert Burns, Elizabeth Barret Browning e William Shakespeare. Todas as personagens foram extraídas do universo onírico-biográfico de Álvaro de Campos. O *leitmotiv* para tal empreitada é a afirmação de Fernando Pessoa: “Álvaro de Campos é o personagem de uma peça; o que falta é a peça”. Com este entendimento, empreendi uma “busca arqueológica” para descobrir o teatro subterrâneo embutido nesta obra. Busquei onde estavam as falas das personagens do universo de Campos. E munido destes fragmentos fui co-construindo este projeto dramatúrgico que busca criar a “peça” que faltava. Fernando Pessoa também deixou em suas anotações a indicação da metodologia que eu utilizei para tal empreitada:

Mas não pode haver qualquer dúvida de que muitos poemas – mesmo muitos grandes poemas – ganhariam em ser traduzidos na mesma língua em que foram escritos.

Isto leva-nos ao problema de saber se o que importa é a arte ou o artista, o indivíduo ou o produto. Se o que importa for o produto final, e este o que deve dar fruição, então estamos justificados em tomar um poema que é tudo menos perfeito, de um autor famoso, e à luz do criticismo de uma outra era, torná-lo perfeito pelo corte, substituição ou adição.⁸¹

⁸⁰ LOPES, 2013, op. cit.

⁸¹ PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. Coordenação: Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993b. p.221

A peça só terá um único ator em cena. Porém, não se trata de monólogo, já que “Álvaro” – personagem central – contracena com vários outros, que estarão presentes virtualmente através de projeções. Como ele dialoga com “fantasmas” de sua memória e/ou imaginação, será de modo etéreo que estes irão aparecer.

3.3 SINOPSE

Álvaro de Campos recorda o passado, revisitando sua vida. A partir das lembranças, reconstrói em si, os personagens que o marcaram. A cada carta, a cada foto, a cada objeto, a cada voz que sai do baú, Álvaro revive uma memória e se torna "aquilo com quem simpatiza". Incorpora os personagens, age como eles, ou melhor, age como os interpreta – num jogo de reflexos e identificações. Discute com eles, discute consigo mesmo, com os vários eus que há em si, com os vários eus de que se faz Deus. As recordações o levam ao fundo do que viveu e sentiu: ao Fundo-Inferno de si, que culmina no sonho, onde tenta a realização absoluta e fracassa. Este balanço o leva a um ponto máximo de lucidez e a um perigo extremo da vontade. Na fuga, oscila entre a morte e a embriaguez. Não abdica da vida e opta pela loucura – de novo, o sonho – desta vez o sonho definitivo, onde toda a fantasia é possível, onde a vontade supera a morte.

3.4 SOBRE O MEU PAPEL COMO AUTOR

Arca do tesouro ou caixa de Pandora – prêmio ou punição – sempre um segredo, sempre o proibido. A dificuldade de se obter o poder ou o prazer. Sempre um corte no conhecimento que descobre, desvenda, desnuda: põe às claras o jogo, permitindo rediscutir as regras. Meu trabalho é isto: vasculhar baús, achar tesouros e perigos, arriscar, remexer nas lembranças (comodamente esquecidas), lembrar, visitar, recriar o passado e reconstruir a vida. Quero levar todos nesta viagem, nesta "busca do tempo perdido": o tempo de nossas emoções de nossos desejos, de nossos sonhos. Nada de viver bobamente. Pessoa nos intima: “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”⁸².

⁸² PESSOA, 1966b, op. cit., p. 105.

3.5 PROJEÇÕES

As imagens projetadas terão diferentes tratamentos de cor e definição:

Personagens virtuais: coloração normal, mas com leve enevoamento.

Recordações: coloração sépia, com tratamento de fotos antigas.

Sonhos e delírios: coloração mais acentuada, num clima expressionista/surrealista.

3.6 TRILHA SONORA

Sugiro uma trilha que acompanhe as emoções – desde algo suave como um adágio lacrimoso até sons incômodos e turbulentos, passando também por canções compostas a partir de poemas pessoais. Do sagrado ao profano, em tonalidades contrastantes, antitéticas.

3.7 PERSONAGENS

Esclareço que, a seguir, elaboro apenas o perfil das personagens fictícias, uma vez que a identidade/personalidade dos personagens reais é sobejamente conhecida e facilmente consultável em fontes de acesso imediato. Como revela Pessoa⁸³:

As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais.
O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim.
Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve de sangue e de vida como os que tive com figuras que eu próprio criei. Que puros! Tenho saudades deles, porque, como os outros, passam...

Fernando Pessoa ao construir as biografias de seus heterónimos e a sua relação com eles, por vezes se contradiz, como podemos notar a partir das seguintes falas:

Fernando diz:

“A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Álvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?”⁸⁴

⁸³ PESSOA, Fernando. *Livro(s) do Desassossego*. Edição: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global Editora, 2015. p. 148.

⁸⁴ PESSOA, 1966b, op. cit., p. 95.

Em outro momento Pessoa, se contradiz:

“Quando, há quatro anos quase, eu tive ocasião de mostrar a Alberto Caeiro, em Lisboa, a que princípios conduziu a sua obra, ele negou que ela a tais princípios conduzisse”.⁸⁵

Álvaro afirma:

“Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim - em 8 de Março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu”.⁸⁶

Ainda nas Notas, Álvaro descreve um encontro entre ele, Caeiro e Pessoa, em que entabulam uma discussão filosófica⁸⁷:

Uma das conversas mais interessantes, em que entrou o meu mestre Caeiro, foi aquela, em Lisboa, em que estávamos todos os do grupo e por acaso de falar se discutiu o conceito de Realidade.

(...) essa parte da conversa começou por uma observação lateral do Fernando Pessoa a qualquer coisa que se havia dito.

Ou seja, o Fernando Pessoa na longa construção do seu projeto de drama-em-gentes foi num contínuo refazimento de factos, situações, relações, autorias. Apesar dos vários projectos a serem editados, não houve efetivamente uma versão final. E é justamente, esta obra em curso e multifacetada que nos estimula e exorta a um desafio de construção deste Espetáculo-Tese.

Assim como a famosa arca de escritos, Pessoa é uma cornucópia de criativa provocação. Encenador de seus próprios *eus*, ele nos encanta e instiga por demonstrar o quanto somos nós mesmos multifacetados. A epifania pessoana revela que a alma é um quarto espelho de inumeráveis reflexos.

⁸⁵ PESSOA, 1966b, op. cit., p. 399.

⁸⁶ LOPES, Teresa Rita. *Álvaro de Campos: Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*. Lisboa: Estampa, 1997. p. 75.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 58.

3.7.1 Personagens fictícias

São oriundas do universo diegético-poético de Álvaro de Campos

3.7.1.1 Álvaro de Campos

Protagonista da peça que falta e da vida que falta em Pessoa.

Álvaro de Campos, poeta “sensacionista” (como se autointitulava), precisaria de uma constelação de adjetivos contraditórios: indisciplinado, arrebatador, voluptuoso, polêmico, escandaloso, passional, libertário, excessivo e, ao mesmo tempo, melancólico, amargurado, depressivo, angustiado, insatisfeito. Ou seja, Álvaro tem uma autoestima que oscila entre sentir-se um gênio ímpar que se acha predestinado (“tenho em mim todos os sonhos do mundo”, “E vou escrever esta história para provar que sou sublime.”) e um parvo desprezível que sente-se humilhado (“cão tolerado pela gerência”, “não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu”, “...eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo, que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas, que tenho sido grotesco, mesquinho, **submisso e arrogante***, que tenho sofrido enxovalhos e calado, que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda”). Não há em Campos, nada de sutil ou equilibrado, é uma antítese em si. Tanto que no ponto assinalado acima*, o próprio Álvaro deixa claro sua autoestima dual, algo de PMD (psicose maníaco depressiva ou transtorno bipolar do humor).

Álvaro de Campos é bissexual, o que é demonstrado em seus versos nos quais ele tanto saiu com rapazes:

“àquele rapazito que me deu tantas horas tão felizes”⁸⁸,

“Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino, e eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos. (...) Fui (...) todos os pederastas — absolutamente todos (não faltou nenhum)”.

E como também estive com mulheres:

“O comissário de bordo é velhaco. Viu-me co'a sueca... e o resto ele adivinha”⁸⁹.

Os versos também denotam sua experiência com drogas:

“Afim, agora tudo cocaína...”,

“Levo o dia a fumar, a beber coisas, Drogas americanas que entontecem, E eu já tão bêbado sem nada!”⁹⁰

⁸⁸ PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b. p. 8. Vv. 35-36.

⁸⁹ Ibidem, p.11. Vv. 87-88.

⁹⁰ Ibidem, p.12. Vv. 93-95.

“Caio no ópio por força. Lá querer que eu leve a limpo uma vida destas não se pode exigir”⁹¹.

O sentimento de Álvaro de Campos é extremamente contemporâneo: é a angústia diante da inutilidade em ser protagonista num mundo-palco conduzido por criaturas insípidas. Mesmo quando tenta representar, acaba por vestir a fantasia errada ou por não saber a hora certa de tirar ou repor a máscara, como se fosse o único a ser autêntico num contexto de farsa. Tal inadequação torna-o isolado do humano, exilado por sua imparidade.

Esta atitude está em sintonia com o Modernismo Português que tem sua eclosão com o lançamento em 1915 da Revista Orpheu. Esta publicação de extrema vanguarda provocou furor, de tal modo que, à época, a imprensa classificou a revista como “literatura de manicômio”. Tal empreitada artística lança a Geração D’Orpheu, da qual Fernando Pessoa foi seu principal expoente. Todavia, o vero modernista nesta empreitada não foi nem mesmo Pessoa, mas sua criatura: o heterônimo Álvaro de Campos. Como ele, a Literatura desprende-se dos velhos cânones, gerando um desconforto decorrente da multiplicidade na concepção da poesia e da incongruência em sua variada interpretação. Esta complexidão manifesta-se em tons desarmônicos, gerando conflito entre criador, obra e leitor. As acepções da linguagem não se aguentam solidamente, as regras escorrem pelos labirintos – lúdicos e perigosos – do desmantelamento poético que se reconstrói no experimentalismo tão caro aos novos tempos. É aqui que surgem as grandes Odes, em que o barulho das teclas da máquina de escrever, se mescla aos ruídos urbanos, ao rugir das fábricas, ao vociferar das insatisfações sociais.

Álvaro de Campos é o único dos heterônimos de Fernando Pessoa que manifesta três fases poéticas diferentes: Decadentista, Futurista/Sensacionista e Niilista/Intimista. No momento biográfico em que se passa a peça *Fundo-Inferno*, Álvaro de Campos está envelhecido, sua expressão é acentuadamente mais contida do que nas etapas precedentes. Adquire um tom de sombria desilusão e despenca num veemente derrotismo, tendo a certeza de que só sobrou a solidão. Deste modo, ele se refugia num abrupto retorno às reminiscências infantis. Ele já não se aventura pelo mundo, apenas viaja através de sua imaginação, pelas ruas da cidade ou mesmo enclausurado em seu quarto. É a estreita solidude interna em contraponto à imensidão da cidade circundante.

Cabe aqui a extrapolação do conceito de *flâneur* para a atitude de Campos e sua transformação – da dimensão exterior para a imersão no claustro. Walter Benjamin ao discorrer sobre Charles Baudelaire, foca no *flâneur*, que se deleita, num gozo *voyeurístico*, em analisar as personagens cidadinas. Do encantamento do *flâneur* pela urbe e pela diversidade de

⁹¹ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 12. Vv. 113-115.

tipos, procede a *flâneurie* como fenômeno de percepção simbólica da cidade-cenário. Para Benjamim “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flâneurie*”. Podemos dizer que Álvaro de Campos também tem esse aspecto de um *flâneur* ao circular pelos labirintos de Lisboa, tornando-se o “perfeito divagador” e “observador apaixonado”, que se deslumbra, ao mesmo tempo em que se sente isolado e solitário, imerso na multidão, vista por ele como dessemelhante e indiferente. A investigadora pessoana Teresa Rita Lopes fala que Álvaro de Campos vagueava pelas ruas lisboetas e, a partir da fase do “engenheiro aposentado”, ele passa a deambular interiormente. A *flâneurie* interna de Campos, a partir da janela de um quarto, em “Tabacaria”, o torna distinto de Baudelaire, mas, ainda assim, um arrebatado espectador do estranhamento no que é familiar.

Álvaro vagueia entre a subjetividade de seu pensamento abissal e o vislumbre de um cosmos libertador, indo do Hades ao Olimpo de si mesmo, denotando seu tormento com a realidade inóspita, ao mesmo tempo em que aspira a desencarcerar-se deste cotidiano através da libertação onírica:

“Não sou nada./ Nunca serei nada. /Não posso querer ser nada”

X

“tenho em mim todos os sonhos do mundo”.

Sempre oscilando entre niilismo e fé, cômico de sua grandeza, mas sentindo-se impotente para concretizar a grandiosidade potencial, encerra-se em sua mansarda. Ermo, apreende o “*mistério de uma rua cruzada constantemente por gente*” que consiste no aniquilamento da vida e no desconhecimento do fado que todos têm, mas não percebem ou preferem ignorar. Sua nítida e dolorosa agudeza sobre a morte e o destino advém da assombrosa capacidade em radiografar – sem pudor ou medo – as almas (inclusive, a sua). Neste desnudamento, a crueza com que constata a falta de perspectivas revela-se pelas seguintes características: **excesso de lucidez** “*Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer*”, **frustração** “*Falhei em tudo*”(…) “*Fiz de mim o que não soube, / E o que podia fazer de mim não o fiz*”, **abulia** “*Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade*”, **autoceticismo** “*Crer em mim? Não, nem em nada*”, **opressão anímica** “*tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo*”. Este sentimento de derrota se deve ao fato de que todas as potencialidades e suas possíveis realizações ocorrem tão-somente no plano ideário, sem efetivação. E, como leva uma vida de sedentarismo existencial, sente-se cansado, pois não tem musculatura emocional para que o sonho tenha concretude. Porém, em Campos nada é estanque e a antítese comparece para mostrar, que, em meio à desesperança, permanece a faísca da predestinação: “*E vou escrever esta história para provar que sou sublime*”.

Para fornecer mais dados, recorro diretamente ao que Pessoa diz em Carta a Casais Monteiro⁹²:

Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade.

[]

Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos[]

Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo.

[]

Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

No mundo real de Fernando Pessoa, seu criador, Álvaro era quase concreto, de modo que, em algumas situações, se “apossava” do “poeta-médium” apresentando-se, nos círculos sociais, como sendo o próprio Álvaro de Campos – personagem autônoma corporificada. Álvaro também intromete-se no namoro de Fernando Pessoa, exigindo que Ophélia (namorada de FP) se separe do poeta, temendo que o casamento pudesse fazer Pessoa abandonar seu ofício de “escrever-encarnar”, já que ela declarara não gostar deste “Álvaro” e que ao casarem, não o queria morando junto a eles. Pessoa descreve sua disposição heteronímica como “auto psicografia”: dando voz a outros de si mesmo. Isto esclarece porque Fernando se auto intitulou um “drama em gente” – drama no qual Álvaro adquiriu um relevo destacado e independente.

Álvaro de Campos aparecerá em três fases:

- Adulto (45-55 anos, mas acabado, devido a uma vida desregrada) – ao vivo, no palco.
 - Jovem (18/25 anos)
 - Criança (7/10 anos)
- } apenas nas projeções, assim como os demais personagens.

⁹² PESSOA, 1999a, op. cit., p. 344-345.

3.7.1.2 Mary

Amiga e confidente do passado, amor platónico de Álvaro.

Pelo facto de Álvaro de Campos ter estudado engenharia naval na Escócia, não é de se estranhar que personagens britânicas surjam nas lembranças, nos versos e no imaginário de Campos, inclusive por causa das influências literárias que ele teve.

A personagem MARY aparece em Álvaro de Campos nitidamente nomeada em “A Passagem das Horas (b)⁹³”:

Mary, com quem eu lia Burns em dias tristes como sentir-se viver,
 Mary, mal tu sabes quantos casais honestos, quantas famílias felizes,
 Viveram em ti os meus olhos e o meu braço cingindo e a minha consciência incerta,
 A sua vida pacata, as suas casas suburbanas com jardim, os seus
 half-holidays inesperados...
 Mary, eu sou infeliz...

Já nesta primeira leitura pude apreender que Álvaro de Campos tinha para com MARY uma forte dose de confiança, afeto e cumplicidade, a ponto de compartilhar os “dias tristes” e se confessar infeliz. Também deixa entrever uma nostalgia por algo que poderia (e gostaria) de ter vivido no âmbito de uma “vida pacata” compondo uma “família feliz”. Quem sabe com a Mary. Esta hipótese é validada quando a esta personagem aqui nominada aparecem referências a uma “inglesa” que o teria amado, em relação à qual ele demonstra arrependimento por não ter concretizado este amor. Um amor que o teria “salvado” do vazio que o arrastou ao pessimismo da última fase – tanto na poesia como na vida.

A rapariga inglesa, tão loura, tão jovem, tão boa
 Que queria casar comigo...
 Que pena eu não ter casado com ela...
 Teria sido feliz⁹⁴

⁹³ PESSOA, 2002, op. cit., p. 181. Vv. 57-61.

⁹⁴ Ibidem, p. 368. Vv. 1-4.

Noutro poema, surge novamente a lembrança de uma mulher que já deverá ter casado e seria feliz, exatamente o que ele está cômico de não ser:

Casaste. Creio que és mãe. Deves ser feliz.
Por que o não haverias de ser?⁹⁵

E esta inglesa ficou indelével em seu arrependimento:

Sim, aquela rapariga foi uma oportunidade da minha alma.⁹⁶

E a incerteza de que poderá não ter feito a melhor escolha ao optar em não ser “*casado, fútil, quotidiano e tributável*”⁹⁷ revela-se nestas imagens:

E os remorsos são sombras...
Em todo o caso se é assim, fica um bocado de ciúme.
O quarto filho do outro, o Daily Mirror na casa deles.
O que podia ter sido...⁹⁸

Neste desabafo, Álvaro denota sua frustração e isto justifica a postura que criei para ele na cena com Mary que é um embate de afeto e desprezo como que para minorar o rancor que acaba sendo por si mesmo.

As características da “inglesa” – física, etária, psíquica – aparecem em Campos:

A rapariga inglesa, tão loura, tão jovem, tão boa⁹⁹

És tão nova — tão jovem, como diria o Ricardo Reis¹⁰⁰

O teu olhar realmente tão sincero como azul¹⁰¹

Assim como a descrição do que ela vestia, que servirá de subsídio para o figurino:

⁹⁵ Ibidem, p. 466. Vv. 46-47.

⁹⁶ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 288. Vv. 15.

⁹⁷ PESSOA, 2002, op. cit., p.245. Vv. 17.

⁹⁸ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 289. Vv. 30-33.

⁹⁹ Ibidem, p. 288. Vv. 1.

¹⁰⁰ PESSOA, 2002, op. cit., p. 340. Vv.32(II).

¹⁰¹ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 289. Vv. 39.

O teu vestido azulinho, meu Deus, se eu te pudesse atrair
Através dele até mim!¹⁰²

Voltando à “Mary” com quem o Álvaro lia Burns, debrucei-me na obra de Robert Burns¹⁰³ (RB) e descobri que há também uma “Mary” na poesia deste autor escocês do século XVIII. Trata-se de Mary Morison que não só figura como personagem-título de um poema seu, como foi um amor real na vida do poeta. Este poema, inclusive, foi musicado e a canção chegou até os dias atuais. Deste modo, considerarei que o apreço de Álvaro por Burns¹⁰⁴ justifica o emprego destes versos do poeta escocês na composição da personagem e da cena. A personalidade desta Mary do Burns serviu-me de inspiração para dar substância a esta inglesinha de *Fundo-Inferno*. Uma mescla de doçura e inocência com firmeza e lucidez.

Há um quê da “Lídia” de Ricardo Reis, em cujo poema utilizado transparece uma relação platônica. Aliás, também Reis parece ter tido um amor meramente platônico e casto

No tocante a influências literárias de Pessoa-Campos ainda mergulhei na obra de Elizabeth Barrett Browning (EB), que Fernando Pessoa chegou a traduzir. Ressalto que há dois livros da poetisa na biblioteca particular de Pessoa, atualmente sob os cuidados da *Casa Fernando Pessoa*.

Percebi que tanto os versos de RB como os de EB poderiam fazer parte do universo imaginativo de Álvaro de Campos em suas reminiscências desta sua inglesa. Assim, algumas falas extraídas destes autores harmonizaram-se apropriadamente com os diálogos da Mary, que ganhou consistência e potencializou as naturais contradições de uma mulher que ama e é desprezada por um “*amante ausente*”:

Mas – ai de mim! – tu não me vês senão
Nos pensamentos teus de amante ausente,
E sorrindo talvez, sonhando em vão []¹⁰⁵

Sintomaticamente, no poema original de Elizabeth Barrett Browning, “Catarina to Camoens”, parte VI, não há nenhuma menção ao “*amante ausente*”¹⁰⁶, conforme a tradução de Fernando Pessoa vista acima.

¹⁰² PESSOA, 2002, op. cit., p. 340. Vv. 29-30(II).

¹⁰³ BURNS, Robert. *50 Poemas de Robert Burns*. Edição bilíngue, Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

¹⁰⁴ O mesmo Robert Burns pela apologia que faz da bebida e da embriaguez, tem pontos de contacto com Álvaro e será utilizado em outra cena, o que detalharei oportunamente.

¹⁰⁵ SARAIVA, Arnaldo (Org.). *Fernando Pessoa: poeta – tradutor de poetas*. Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.115. Vv. 1-3 (VI).

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 115. Vv. 2 (VI).

But, ah me! you only see me,
 In your thoughts of loving man,
 Smiling soft, perhaps, and dreamy,
 Through the wavings of my fan;
 And unweeting
 Go repeating
 In your revery serene,
 “Sweetest eyes were ever seen.”

Deste modo, pode-se especular que este acréscimo do poeta-tradutor deixa transparecer algo de sua própria relação de ausência/negligência para com o sexo feminino. Ressalto ainda que espelha-se nesta versão/ato falho o seu quase ficcional namoro com Ophélia Queiroz.

De Elizabeth Barrett Browning utilizei versos eduzidos dos *Sonetos Portugueses*¹⁰⁷ (tradução de Manuel Corrêa de Barros) e do poema *Catarina a Camões*¹⁰⁸ (tradução de Fernando Pessoa). Interessante notar que estas obras homenageiam a língua e cultura lusitanas tanto pelos títulos como por demonstrar o conhecimento que a autora tinha da literatura portuguesa. Tanto é assim, que, em *Catarina a Camões*, Elisabeth não só dá relevo a uma das musas do poeta como atesta ter tido boa leitura da obra camoniana.

Os 44 *Sonetos Portugueses*, em verdade um longo poema com estâncias soneteadas, relatavam passo a passo a evolução do espírito de Elisabeth a respeito de suas dúvidas iniciais até a rendição ao amor por aquele que se tornou seu marido e grande incentivador, o também poeta Robert Browning¹⁰⁹.

Em ambos os poemas acima citados aparece uma personagem de rico colorido emocional, uma mulher com sentimentos que vão da fragilidade que implora à coragem que enfrenta. Tendo esta obra sido lida por Pessoa não tive dúvidas ao incorporar suas falas à “inglesa” de Álvaro de Campos.

¹⁰⁷ BROWNING, Elizabeth Barrett. *Sonetos Portugueses*. Edição bilíngue, Tradução: Manuel Corrêa de Barros. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

¹⁰⁸ SARAIVA, op. cit.

¹⁰⁹ BROWNING, op. cit., p. 8-9.

Todavia, durante a investigação arqueológica desta personagem, em minha imaginação de co-autor da “peça que falta”, cogitei, a partir de algumas pistas deixadas por Álvaro, que a Mary pudesse ser uma falsa inglesa:

Loura débil, figura de inglesa absolutamente portuguesa,¹¹⁰

Gozêmo-la, loura falsa, gozêmo-la, casuais e incógnitos,
Tu, com teus gestos de distinção cinematográfica¹¹¹

E se assim fosse, ela também não seria uma distinta mulher de subúrbio inglês de vida pacata, mas uma moça de vida mais apimentada, pertencente à fauna que o Álvaro deve ter conhecido nos cabarés:

«Percebe-se», dizes, «que o senhor viveu muito no estrangeiro. »
E eu que sinto vaidade em ouvi-lo!
Só tenho medo que me vás falar da tua vida...
Cabaret de Lisboa? Visto que o é, seja.
Lembro-me subitamente, visualmente, do anúncio no jornal...
«Rendez-vous da sociedade elegante»,
Isto.¹¹²

Ris, toda olhar e em parte boca, efusiva e próxima,
E eu gosto verdadeiramente de ti.
Soa em nós o gesto sexual de nos irmos embora.
Rodo a cabeça para o pagamento...¹¹³

Esta hipótese estaria bem ajustada para o caso de optar por uma mulher que estivesse na mesma camada humana do Freddie, personagem a ser descrita em seguida. Como o drama se fortalece com a complexidade e dubiedade anímica das personagens, até seria instigante seguir por este caminho.

¹¹⁰ PESSOA, 2002, op. cit., p. 324. Vv. 13.

¹¹¹ Ibidem, p. 418. Vv. 5-6.

¹¹² Ibidem, p. 418. Vv. 17-23.

¹¹³ Ibidem, p. 419. Vv. 30-33.

3.7.1.3 Freddie

Um "rapazito" que deu a Álvaro "tantas horas tão felizes". É cínico, sensual, irónico, provocante, agressivo e perverso. Um jovem "pirata" das ruas.

Assim como a personagem Mary, o Freddie também é do Reino Unido. Deduz-se pelos nomes que ambos são anglófonos. Como Álvaro estudou Engenharia Naval na Escócia, deverá ter conhecido por lá tais personagens.

Freddie surge nomeado em "A Passagem das Horas (b)", já com sua descrição física e a explicitação do que Álvaro sente por ele:

Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te,
Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu foste para mim! ¹¹⁴

Como eu já dissera, antes, ao abordar a personagem Mary, em seu aspecto físico, tanto Álvaro quanto Fernando – heterónimo e ortónimo – tinham uma fascinação pela estética loura. Optei por considerar que Freddie é o mesmo "rapazito" que deu a Álvaro "tantas horas tão felizes", conforme consta neste soneto ¹¹⁵:

Olha, Daisy, quando eu morrer tu hás-de
Dizer aos meus amigos ai de Londres,
Que, embora não o sintas, tu escondes
A grande dor da minha morte. Irás de

Londres pra York, onde nasceste (dizes –
Que eu nada que tu digas acredito...)
Contar àquele pobre rapazito
Que me deu tantas horas tão felizes

(Embora não o saibas) que morri.
Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,
Nada se importará. Depois vai dar

A notícia a essa estranha Cecily
Que acreditava que eu seria grande...
Raios partam a vida e quem lá ande!... ¹¹⁶

¹¹⁴ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 94. Vv. 55-56.

¹¹⁵ Quando foi publicado na Revista *Contemporânea* 6, em 1922, separadamente, este soneto foi intitulado "Soneto já antigo". Na edição de Cleonice Berardinelli ficou como "Sonetos de Álvaro de Campos". Na edição de Teresa Rita Lopes ficou "Três Sonetos".

¹¹⁶ PESSOA, 2002, op. cit., p. 60-61. Vv. 1-14(III).

Os versos indicam a região de onde Freddie adveio (*York*). Sincronicamente, esta ideia de que o rapazito e o Freddie seriam a mesma pessoa já havia sido empregada pelo dramaturgo Armando Nascimento Rosa em sua peça *Audição – com Daisy ao vivo no Odra Marítimo*. Todavia, eu ainda não havia lido esta obra quando fiz tal junção. Afinal, esta adução é bem plausível e não é inusitada, já que o Jorge de Sena em *Fernando Pessoa & Cia Heterónima* também cogita tal possibilidade¹¹⁷.

Outra ideia que compartilho com este dramaturgo é a de que o Freddie teria morrido na I Guerra Mundial: “Os deuses roubaram cedo o jovem Freddie que morreu num exercício militar na guerra de 1914 – 1918”.¹¹⁸ A hipótese que criei veio pelo facto de que o Reino Unido participou deste evento histórico e o Freddie estaria em idade para ser convocado. Logo veio-me à mente que nos versos pessoais de “Menino de sua Mãe” menciona-se um jovem fardado, morto a balas com a característica de ser loiro, tal como Freddie:

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas traspasado —
Duas, de lado a lado —,
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar languê
E cego os céus perdidos.¹¹⁹

E que terá sido morto bem jovem:

Tão jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
«O menino da sua mãe».¹²⁰

¹¹⁷ SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cia Heterónima*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 46.

¹¹⁸ ROSA, Armando Nascimento. *2 Dramas com Daisy ao vivo no Odra Marítimo*. São Paulo: Escrituras, 2013. p.47.

¹¹⁹ PESSOA, Fernando. *POESIA 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva et al.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 266. Vv.1-10.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 266-267. Vv. 11-15.

E para expressar a dor de sua morte, Álvaro na lembrança desta perda terá sua fala inspirada no poema inglês “*Antinous*”¹²¹ de Fernando Pessoa. O poema relata o sofrimento do imperador Adriano ao perder seu amante. Antinous também é mencionado noutra poesia inglesa de Pessoa, mas que, curiosamente, tem como título uma expressão francesa para se referir carinhosamente à pessoa amada: “*Le Mignon*”¹²². O conteúdo homoerótico destes poemas, que exaltam um jovem possuidor de avassaladora sedução, ajudou a compor a personagem. A exemplo deste amante do imperador romano, também Freddie exerceu um fascínio desnorteador sobre Álvaro de Campos. Pessoa diz que Antinous “representa o conceito grego do mundo sexual. Como todos os conceitos primitivos, é elaborado; como todos os conceitos inocentes, é substancialmente perverso”.¹²³

Como já fiz em relação à Mary, também investiguei poetas que foram referências para Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, na busca de versos que se compatibilizariam com os diálogos entre Álvaro e Freddie. Encontrei-os em três autores estimados por ambos:

Robert Burns – já usado para a personagem Mary que o lia “em dias tristes” com Álvaro.

Walt Whitman – poeta para quem Álvaro fez odes e que teve influência em sua poética. Whitman, assim como Campos e Pessoa (ortónimo em inglês), tem textos impregnados de homoerotismo.

William Shakespeare – o poeta e dramaturgo inglês tantas vezes referenciado por Álvaro de Campos e, exaustivamente (às dezenas), por Fernando Pessoa. O que chama a atenção é que criador e criatura tinham grande interesse pelo aspecto homoerótico de Shakespeare, que surge em frequentes citações. Como nesta de Álvaro de Campos:

Shakespeare nos seus Sonetos, apaixonando-se por um mancebo qualquer, foi, como sempre o grande normal que ele era, e representante supremo do tipo máximo masculino, o do homem cheio de interesses e atenções para tantas coisas da vida, que não pode gastar tempo na caça ao prazer sexual normal, e por isso o substitui pelo prazer sexual dado pela amizade com

¹²¹ PESSOA, Fernando. *Poesia inglesa I*. Edição bilingue, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000a. p. 110-135.

¹²² PESSOA, Fernando. *Poesia inglesa II*. Edição bilingue, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b. p. 88-91.

¹²³ LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990. p. 38.

outros homens levada ao requinte, visto que esses interesses da sua vida o levarão por certo a lidar mais com homens do que com mulheres.¹²⁴

Ou nestas de Fernando Pessoa:

[...] nem podemos separar na personalidade de Shakespeare a intuição dramática de, por ex., a inversão sexual.¹²⁵

Mas já o meu confrade William Shakespeare, pessoa de alguma categoria ante os Deuses, sofria da mesma doença do outro lado da alma...¹²⁶

Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. [...]

Reconheço sem ilusão a natureza do fenómeno. É uma inversão sexual fruste. Pára no espírito. Sempre, porém, nos momentos de meditação sobre mim, me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição do temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo. Não digo que praticasse então a sexualidade correspondente a esse impulso; mas bastava o desejo para me humilhar. Somos vários desta espécie, pela história abaixo – pela história artística sobretudo. Shakespeare e Rousseau são dos exemplos, ou exemplares, mais ilustres. E o meu receio da descida ao corpo dessa inversão do espírito — radica-mo a contemplação de como nesses dois desceu — completamente no primeiro, e em pederastia; incertamente no segundo, num vago masoquismo.¹²⁷

Além de denotar um misto de admiração/identificação com Shakespeare, esta constante alusão serve como que para justificar que qualquer “desvio” pudesse ser relevado por ele pertencer ao panteão dos “génios”. Seja como for, meu objetivo não é fazer uma análise psicanalítica, mas apontar que por esta aproximação literária e nítido interesse no aspecto homoerótico do bardo inglês, alguns versos de sonetos shakespearianos foram usados pela personagem Álvaro de Campos na peça.

Escolhi a edição da *Ibis Libris*¹²⁸, que mesmo tendo uma primorosa tradução de Thereza Rocque da Motta, é bilíngue e permite confrontar com o original. Nesta cena, Álvaro há de pegar um livro de Shakespeare e lerá os versos para deixar claro de quem são, a reforçar o apreço que tem pelo bardo.

Freddie tem uma relação conflituosa com Álvaro, não fica claro até que ponto houve alguma afeição de sua parte ou se foi apenas um jogo de interesses, já que ele seria prostituto, o que deixo implícito nesta fala: “Tu não sabes o que tem sido a minha vida!... Se tu

¹²⁴ Ibidem, p. 425.

¹²⁵ PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966a. p. 133.

¹²⁶ PESSOA, 1999a, op. cit., p. 242.

¹²⁷ PESSOA, 1966b, op. cit., p. 27.

¹²⁸ SHAKESPEARE, William. *154 Sonetos*. Edição bilíngue, Tradução: Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2014.

soubesses o que eu sinto à noite, nos hotéis, pelas ruas... Se tu soubesses!”¹²⁹ Todavia, mesmo que o faça por dinheiro, não alimenta a ilusão de que isto basta para que Álvaro o tenha efetivamente: “Me conquistar, sendo eu tão jovem... nunca vai me conquistar com palavras lisonjeiras. Isso é que jamais acontecerá! Seu dinheiro pode comprar gado e rebanho, mas a mim não alugará nem comprará, pois um velhote nunca vai me conquistar”.¹³⁰ Deste modo, Freddie demonstra que não irá corresponder afetivamente, mas subjuga Álvaro num jogo sadomasoquista, pois o engenheiro sabe que, mesmo diante de sua morte, o rapazito “*Nada se importará*”. Todavia, Freddie instiga e alimenta a dependência emocional de Álvaro.

Para intensificar o conflito, insinua o possível triângulo amoroso entre Freddie, Álvaro e Mary.

¹²⁹ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 317-318.

¹³⁰ BURNS, op.cit., p. 111-113.

3.7.1.4 Tia velha

Mulher afável e dócil que tratava Álvaro com carinho. Por ter perdido seu filho ainda muito pequeno, transferiu todo seu afeto maternal ao Álvaro:

Minha velha tia, que me amava por causa do filho que perdeu...¹³¹

Quando Álvaro explicita o que seria para ele a razão de ser amado por ela: “*por causa do filho que perdeu*”, deixa claro a sua insegurança em relação ao motivo real do afeto que lhe era dedicado. Tal dúvida se estende também para as outras relações de sua vida, em que sempre lhe parece pouco o que recebe. Como, por exemplo, quando ele se queixa:

Oh, vós todos, todos vós, casuais, demorados,
Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o fizésseis,¹³²

Entre o sentimento de rejeição e de inadequação, Álvaro ora manifesta autocomiseração e ora prefere a solidão. Deste modo, o que seria abandono torna-se opção, tal atitude funciona como uma defesa de ego:

Cada vez estou mais só, mais abandonado. Pouco a pouco quebram-se-me todos os laços. Em breve ficarei sozinho.¹³³

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou só sozinho.¹³⁴

Nesta perspectiva, o amparo das tias (aqui em personagem-síntese) é o que acalenta-o, pois que sua ofandade – real ou simbólica – o faz transferir para esta figura materna os seus resquícios de familiaridade. A presença da tia, ou melhor das tias, na vida de Álvaro de Campos é fartamente vista em sua obra:

¹³¹ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 55. Vv. 680.

¹³² Ibidem, p. 94. Vv. 61-64.

¹³³ PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006. p. 143. Ls.1-2 (§2).

¹³⁴ PESSOA, 2002, op. cit., p. 246. Vv. 25-26.

A minha **velha tia** na sua antiga casa, no campo
Onde eu era feliz e tranquilo e a criança que eu era...¹³⁵

As **tias velhas**, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...¹³⁶

Na ampla sala de jantar das **tias velhas**
O relógio tictaqueava o tempo mais devagar.¹³⁷

E enquanto não chega a hora do chá das **tias velhas**,
O meu coração ouve o tempo passar e sofre comigo.¹³⁸

Chora-se de repente, e todas as **tias** mortas fazem chá de novo
Na casa antiga da quinta velha.¹³⁹

Hoje, recordando o passado
Não encontro nele senão quem não Fui...
A criança inconsciente na casa que cessaria,
A criança maior errante na casa das **tias** já mortas,¹⁴⁰

Álvaro nunca mencionou o nome específico de nenhuma delas. Optei por concentrar todas estas referências numa única TIA VELHA, que era amorosa:

Passos todos passinhos de criança...
Sorriso da **velha bondosa**...¹⁴¹

¹³⁵ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 261, Vv.4-5, grifo nosso.

¹³⁶ Ibidem, p. 174. Vv. 34-35.

¹³⁷ Ibidem, p. 232. Vv. 1-2(91).

¹³⁸ Ibidem, p. 231. Vv. 4-5(90).

¹³⁹ Ibidem, p. 178. Vv. 4-5(43).

¹⁴⁰ Ibidem, p. 182. Vv. 5-8.

¹⁴¹ Ibidem, p. 290. Vv. 17-18.

E um dos modos de demonstrar afeto e acalantar o menino triste era cantar: *Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me*¹⁴². Ele menciona algumas das canções que ela entoava:

Às vezes ela cantava a “**Nau Catrineta**”:

Lá vai a Nau Catrineta
Por sobre as águas do mar...

E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,
Era a “**Bela Infanta**”...Relembro e a pobre velha voz ergue-se dentro de mim¹⁴³

Noutro poema ele cita:

Que noite serena!
Que lindo luar!
Que linda barquinha
Bailando no mar!

Suave, todo o passado — o que foi aqui de Lisboa — me surge...
O terceiro-andar das **tias**, o sossego de outrora,
Sossego de várias espécies,
A infância sem o futuro pensado,¹⁴⁴

O ruído aparentemente contínuo da máquina de costura delas,¹⁴⁵

¹⁴² Ibidem, p. 55. Vv. 681.

¹⁴³ Ibidem, p. 55. Vv. 685-689.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 345. Vv. 1-8.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 345. Vv. 9.

O tema da velhice, aparece em 47 poemas de Álvaro de Campos, sendo que em 28 destes a palavra específica é “**velha**”:

Esta **velha angústia**,

Esta angústia que trago há séculos em mim,

[]

Pobre **velha casa** da minha infância perdida!¹⁴⁶

Na casa antiga da **quinta velha**.¹⁴⁷

Como se nota nos versos já citados, as **tias velhas** moravam no campo, numa **quinta velha**, como a **velha infância**, a **velha angústia**, a **velha casa** da infância. Casa símbolo bachelardiano de si mesmo: “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”¹⁴⁸. No caso de Álvaro, um Eu que se sente velho pela derrota, pela crença que qualquer devir já é tardio.

Álvaro de Campos quer reviver uma possível infância feliz através da retenção das lembranças em que a casa e o afeto se imiscuem. Logo depois de recordar uma música que a tia velha lhe cantava, ele lamenta:

Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!

Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,

E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!¹⁴⁹

Porém, anseia em beber na fonte desta infância idealizada para tornar-se livre de um presente ressequido de sonhos:

Ah, tenho uma sede sã. Dêem-me a liberdade,

Dêem-me no púcaro velho de ao pé do pote

Da casa do campo da minha velha infância...

¹⁴⁶ Ibidem, p. 201-202. Vv. 1-2; 23(65).

¹⁴⁷ Ibidem, p. 178. Vv. 5(43).

¹⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 200.

¹⁴⁹ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 56. Vv. 701-703.

E Bachelard, tão bem estabelece esta relação entre casa e sonho, esclarecendo que devemos ter o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação:

esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.¹⁵⁰

E notamos que a relação entre os elementos “casa” e “tia” é simbiótica. Uma fusão de símbolos, pois que a casa e o afeto da tia são refúgios onde a sensação de orfandade ou a incompreensão por sua imparidade arrefecem. Ainda na *Poética do Espaço*, vimos que quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material: “É nesse ambiente que vivem os seres protetores”. Ele fala na “maternidade da casa”, uma casa-útero, colo afável onde está presente “a plenitude essencial do ser da casa. Nossos devaneios nos levam até aí. E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel ‘em seus braços’[...]”¹⁵¹

Pude compreender que a Tia-Casa representa o ser-lugar em que as lembranças reconfortantes restauram uma felicidade possível, mesmo que só por efêmera memória. Bachelard assevera que somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. E nos momentos de devaneio, em que Álvaro recorda e revive este passado de infância, a Tia é esta voz que, através de canções, desperta o que de mais terno restou:

E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.

O meu passado ressurgiu [...]

Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção

Que fosse chamar ao meu passado

Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.¹⁵²

¹⁵⁰ BACHELARD, op. cit., p. 201.

¹⁵¹ Ibidem, p. 202.

¹⁵² PESSOA, 1999b, op. cit., p. 54. Vv. 642-646.

Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são em nós imperecíveis. p.201

Contudo, nem mesmo a visita da tia, consegue fazer com que esta réstia de uma antiga felicidade persista no presente:

Mas tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha.

Pensar nisto faz frio, faz fome duma coisa que se não pode obter.¹⁵³

Porque, Álvaro sente que se fecharam as portas, que se encerraram as chances que o seu eu-menino tinha num futuro que não veio: “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta, ao pé de uma parede sem porta”¹⁵⁴. E, deste modo, o engenheiro revive a experiência em que o ser é atirado fora: “posto na porta, fora do ser da casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo”.¹⁵⁵

¹⁵³ Ibidem, p. 56. Vv. 704-705.

¹⁵⁴ Ibidem, p.152. Vv. 59.

¹⁵⁵ BACHELARD, op. cit., p. 202.

3.7.1.5 Mãe

É fechada, reprimida e repressora, pouco afetuosa. Rejeitou o filho por sua diferente orientação sexual.

Tendo em vista que Álvaro de Campos é o alter-ego de Fernando Pessoa, esta personagem terá alguns elementos psicológicos e biográficos “roubados” ao criador. A mãe de Álvaro, portanto, terá inspiração na Maria Madalena, mãe de Pessoa, que sentia todo um complexo de desamparo em relação à ela. Este sentimento de ausência da figura materna, que tão cedo o teria “trocado” para casar em segundas núpcias e, por pouco, não o deixou em Portugal ao cuidados das tias, o fez sentir-se órfão de mãe viva. Ao ter novos filhos do segundo matrimônio, ela passa a dedicar-se a estes e, assim, Fernando Pessoa sentiu-se posto de lado. Quando ele volta sozinho à Lisboa em 1905, vai morar com uma tia e a mãe só retorna¹⁵⁶ em 1919. Ou seja, para além do distanciamento afetivo que ele já sentia, mesmo estando fisicamente ao lado da mãe, ainda ficou por quatorze anos afastado dela, geograficamente.

Tal orfandade se refletiu na criação de heterónimos como o Alberto Caeiro, para quem Pessoa determinou uma orfandade precoce: “morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó.”¹⁵⁷ É interessante notar que também o mestre Caeiro tinha em sua vida a presença de uma tia velha, do mesmo modo que o Álvaro de Campos e o próprio Fernando Pessoa. No caso de Campos, Pessoa não o descreve como órfão, mas diz ter sido criado por um primo mais velho que ele tratava por tio. Isto deixa implícito que não tinha um convívio estreito com a sua mãe e a figura materna acolhedora também foi uma tia velha. Este sentimento de Pessoa de ser apartado também se reflete na educação que seus heterônimos tiveram:

“Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas(...)”

“Álvaro de Campos (...) foi mandado para a Escócia estudar engenharia(...)”¹⁵⁸

É como ser enviado para um internato ou uma para uma Universidade longínqua fosse um exílio afetivo. Todas estas questões de orfandade, infância perdida, desamparo atravessam a obra de Pessoa, são centros de sua pulsão poética. Então, Álvaro também tem este sentimento de incompreensão e de rejeição herdados de Pessoa. Todavia, anseia por resgatar

¹⁵⁶ É importante ressaltar, que quando a mãe de Fernando Pessoa retorna à Lisboa, está doente. Sofreu um AVC que a deixou paralisada do lado esquerdo. Uma mãe que agora já não pode cuidar, mas tem de ser cuidada.

¹⁵⁷ PESSOA, 1999a, op. cit., p. 345.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 345.

este amor materno. E a maternidade, talvez, por lhe ter sido negada é expandida para o “lar” e a “aldeia”:

Quero partir e encontrar-me,
 Quero voltar a saber de onde,
 Como quem volta ao lar, como quem torna a ser social,
 Como quem ainda é amado na aldeia antiga,
 Como quem roça pela infância morta em cada pedra de muro,
 E vê abertos em frente os eternos campos de outrora
 E a saudade como uma canção de mãe a embalar flutua
 Na tragédia de já ser passado,[...] ¹⁵⁹

Como nos diz Bachelard: “há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana” ¹⁶⁰, pois que

o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. [...] Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. ¹⁶¹

Para a construção desta mãe híbrida, como já foi explanado, em *O Teatro Subterrâneo na Poesia de Álvaro de Campos*, há várias zonas textuais nos poemas de Álvaro em que as figuras de seu universo particular de personagem-dramaturgo emergem. Nestes trechos, a seguir, a mãe evidencia-se como personagem forte, carregada de tragicidade. Como neste *Diário na sombra*:

Sei que [me] olhas e que não compreendes qual a tristeza
 Que me mostra triste... ¹⁶²
 []
 E não me compreendes, []
 E não poderás nunca compreender... ¹⁶³

¹⁵⁹ PESSOA, 2002, op. cit., p. 241. Vv. 16-23.

¹⁶⁰ BACHELARD, op. cit., p. 197.

¹⁶¹ Ibidem, p. 200-201.

¹⁶² PESSOA, 1999b, op. cit., p. 263. Vv. 15-16(125).

¹⁶³ Ibidem, p. 264-265. Vv. 51;54.

A nossa vida, ó mãe, a nossa perdida vida... ¹⁶⁴

Aqui, num trecho de carta de Pessoa, com apenas 19 anos a explicitar a sua insatisfação:

A mamã gosta de mim; não simpatiza comigo.

Não nos daremos mal. Por intolerante que a Mamã seja, eu não o sou. Eu compreendo que a Mamã não me compreenda e, ainda que essa incompreensão me irrite e me fira. ¹⁶⁵

Neste trecho, podemos depreender que é a suposta mãe de Campos quem irrompe em meio ao texto para passar uma reprimenda no filho:

Com que então problema sexual?

Mas isso depois dos quinze anos é uma indecência.

Preocupação com o sexo oposto (suponhamos) e a sua psicologia –

Mas isso é estúpido, filho.

O sexo oposto existe para ser procurado e não para ser compreendido.

O problema existe para estar resolvido e não para preocupar.

Compreender é ser impotente.

E você devia revelar-se menos. ¹⁶⁶

É uma cena primorosa – em conflito e emoção: “não se pode dizer que a esse sentimento falta ação, densidade ou eficácia. É aqui que se situa a questão da eficácia física interna das imagens da poesia.” ¹⁶⁷ São versos que emergem da alma da personagem para uma possível cena, prontos a se corporificarem em voz e gestualidade. O discurso em si, consegue desenhar todo psiquismo desta mãe. A partir da leitura deste pequeno excerto, seria possível a uma atriz criar tal papel, por exemplo: mulher fechada, reprimida e repressora, pouco afetuosa etc.

Este poema-cena é teatro, pois antes de tudo, para haver o drama “é preciso haver uma ação; isto é, os acontecimentos e situações devem ser acompanhados por tensão, mudanças repentinas e um clímax; [...] que atinja o cérebro e o coração do espectador”. ¹⁶⁸ Como dizer que não “assistimos” e “ouvimos” esta personagem inominada? Esta “Mãe” de Álvaro de

¹⁶⁴ PESSOA, 1993a, op. cit., p. 173. Vv. 95(c).

¹⁶⁵ PESSOA, 2006, op. cit., p. 63. Ls. 11-14.

¹⁶⁶ PESSOA, 2002, op. cit., p. 376.

¹⁶⁷ ARTAUD, 1985, op. cit., p. 113.

¹⁶⁸ PEACOCK, 1968, op. cit., p. 200-201.

Campos tem a mesma estatura cênica de mulheres como: “Lady Macbeth”¹⁶⁹, “Clara Zahanassian”¹⁷⁰, “Amanda Wingfield”¹⁷¹, “Bernarda Alba”¹⁷² e tantas outras.

¹⁶⁹ *Macbeth*, de William Shakespeare.

¹⁷⁰ *Visita da Velha Senhora*, de Friedrich Dürrenmatt.

¹⁷¹ *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams.

¹⁷² *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

3.7.1.6 Alberto Caeiro:

Poeta bucólico, está em contato direto com a natureza, aproximando a sua lógica da ordem natural das coisas. Caeiro pensa com os sentidos e vê as coisas como elas são, desprovidas de conceitos e valores pré-concebidos. Foi o Mestre de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, António Mora e Álvaro de Campos. Representa para o Álvaro uma lembrança luminosa, uma vacina contra a estupidez

Fernando Pessoa escreveu sobre Caeiro, como ortónimo e através dos heterónimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Tendo este farto material, selecionei trechos que nos dão subsídios para a construção deste perfil. Escolhi o que considero relevante para a composição psicológica e comportamental.

Há, em trechos da Carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro (13 Jan. 1935), sobre a genese dos heteronimos, várias pinceladas sobre as características do Mestre Caeiro:

pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática,¹⁷³

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma.¹⁷⁴

Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. [] Cara rapada todos — o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; [] Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó.¹⁷⁵

¹⁷³ PESSOA, 1999a, op. cit., p. 340. Ls. 8-9.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 344. Ls. 27-29.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 345. Ls. 3-14.

O Ricardo Reis também nos descortina aspectos da vida e do pensamento de Caeiro:

Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a (...) de Abril de 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em (...) de (...) 1915. A sua vida, porém, decorreu quase toda numa quinta do Ribatejo (?);¹⁷⁶

A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida.¹⁷⁷

Ignorante da vida e quase ignorante das letras, sem convívio nem cultura, fez Caeiro a sua obra um progresso imperceptível e profundo, como aquele que dirige, através das consciências inconscientes dos homens, o desenvolvimento lógico das civilizações.¹⁷⁸

Além disto, Caeiro tem uma filosofia perfeitamente definida e coerente. Possivelmente esta não será tão coerente na palavra e na frase como se poderia desejar dum filósofo; mas ele não é um filósofo, é um poeta.¹⁷⁹

Enfim, qual será o valor de Caeiro, a sua mensagem para nós, como costuma dizer-se? Não é difícil de determinar. A um mundo mergulhado em diversos géneros de subjectivismos vem trazer o Objectivismo Absoluto, mais absoluto do que os objectivistas paçãos jamais tiveram. A um mundo ultra-civilizado vem restituir a Natureza Absoluta.¹⁸⁰

E é o próprio Álvaro de Campos, quem escreve as *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, que fornecem um perfil mais detalhado desta personagem. Assim, deixo que o protagonista desta peça nos diga como vê o Caeiro:

Vejo ainda, com claridade da alma, que as lágrimas da lembrança não empanam, porque a visão não é externa... Vejo-o diante de mim, vê-lo-ei talvez eternamente como primeiro o vi. Primeiro, os olhos azuis de criança que não têm medo; depois, os malares já um pouco salientes, a cor um pouco pálida, e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma,

¹⁷⁶ PESSOA, 1966b, op. cit., p. 329.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 330.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 330-331.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 373.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 375.

e não de fora, porque não era expressão nem feições. O cabelo, quase abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se. A estatura era média, tendendo para mais alta, mas curvada, sem ombros altos. O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo-nem alta, nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. O olhar azul não sabia deixar de fitar. Se a nossa observação estranhava qualquer coisa, encontrava-a: a testa, sem ser alta, era poderosamente branca. Repito: era pela sua brancura, que parecia maior que a da cara pálida, que tinha majestade. As mãos um pouco delgadas, mas não muito; a palma era larga. A expressão da boca, a última coisa em que se reparava — como se falar fosse, para este homem, menos que existir — era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas, só porque nos agradam — flores, campos largos, águas com sol — um sorriso de existir, e não de nos falar.¹⁸¹

Nunca vi triste o meu mestre Caeiro. Não sei se estava triste quando morreu, ou nos dias antes.¹⁸²

O que realmente recebemos daqueles versos é a sensação infantil da vida, com toda a materialidade directa dos conceitos da infância, e toda a espiritualidade vital da esperança e do crescimento, que são do inconsciente, da alma e do corpo, da infância. Aquela obra é uma madrugada que nos ergue e anima;(…) ¹⁸³

Para além dos excertos acima, em que Pessoa e seus heterónimo nos falam de Alberto Caeiro, a própria cena 11, em que há o diálogo entre Campos e Caeiro dá a exata medida deste poeta filosófico, que tendo sido “quase iletrado” pôde ser o Mestre de todos, por ter uma visão não obscurecida pelo verniz da civilização.

¹⁸¹ LOPES, 1997, op. cit., p. 37-38.

¹⁸² Ibidem, p. 46.

¹⁸³ Ibidem, p. 84.

3.7.2. Personagens reais

Foram escolhidas a partir das afinidades e/ou influências estéticas com Álvaro de Campos.

Como já esclareci anteriormente, não irei me estender na construção das personagens reais, já que são escritores cuja biografia é amplamente conhecida, fazendo somente uma síntese das características básicas úteis à narrativa. As características físicas podem ser pesquisadas através de pesquisa iconográfica, para além dos registros fotográficos que já seguem nesta tese como exemplos.

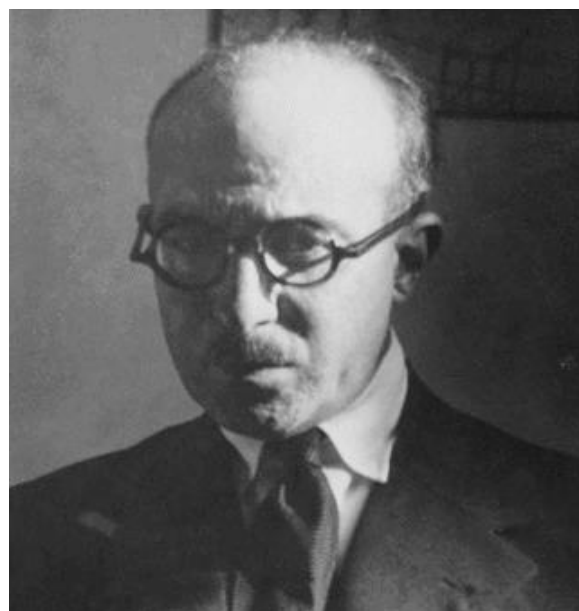
3.7.2.1 Fernando Pessoa: como é de farto domínio público, teve uma existência cotidiana banal, ressaltamos para a composição da personagem, seu lado tímido, recatado, introspectivo. Tinha constante autoquestionamento sobre seu estado psíquico.

Durante quase toda a peça, Fernando aparece como nas fotos que habitualmente conhecemos dele¹⁸⁴. Apenas, na cena final é que ele aparecerá como no final de sua vida, tendo a calvície avançada e aspecto de ser bem mais velho do que os 47 anos com que morreu.¹⁸⁵

Figura 2 – Fernando Pessoa



Fonte: Foto de Vitoriano Braga



Fonte: Foto de Augusto Ferreira Gomes

¹⁸⁴ Como nas fotos em: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 145, 148, 158, 170, 195. Além da foto acima, há mais duas no **Anexo M**.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 250, 257, 267, 269, 279, 280, 281, 284, 291, 297. Duas fotos estão no **Anexo N**.

3.7.2.2 Walt Whitman: poeta norte-americano, com quem Álvaro de Campos possuía afinidade artística e existencial. Homem corpulento, arrebatado, corajoso e provocador, libertário. Sua obra influenciou a poética de Campos.

Como Álvaro jamais teria conhecido Walt, pois viveram em épocas distintas, promovi tal encontro dentro de um sonho.

Para a cena, surgiu uma dificuldade, pois a obra whitmaniana tem inúmeras edições/versões feitas ainda em vida pelo próprio autor, sendo ao total nove edições. Utilizei as seguintes obras:

Livro 17 - "Folhas de Relva" (primeira edição de 1855) bilíngue - tradução: Rodrigo Garcia Lopes – Brasil;

Livro 18 – "Folhas de Erva" (oitava edição de 1882) já refundida e ampliada em dois tomos (18a e 18b) bilíngue - tradução: Maria de Lourdes Guimarães – Portugal;

Livro 19 – “Folhas de Relva” (edição do leito de morte) - tradução: Bruno Gambarotto - Brasil.

Optei por privilegiar a tradução portuguesa já que a peça tem Álvaro de Campos como protagonista. A tradução brasileira do Rodrigo Garcia Lopes apresenta expressões por demais "cariocas" e, quando tal ocorre, readapto com expressões mais apropriadas ao falar lusitano. A tradução de Bruno Gambarotto não tem este inconveniente, mas por não ser bilíngue impossibilita confrontar com o original.

Em todo o caso, não deixo nenhuma das edições de lado, já que há versos que estão apenas em uma ou em outra. Também há de se considerar que as traduções mesmo quando se debruçam sobre o mesmo texto trazem visões distintas que podem alterar o sentido original. Assim, sigo meu próprio crivo para evitar a deturpação, sendo levado inclusive a mesclar as versões.

Ressalto que meu cuidado, não só nesta cena como na peça inteira – com a seleção e a costura textual – sempre se norteia por obter o maior potencial dramático.

Figura 3 – Walt Whitman



Fonte: Foto de Mathew Brady

3.7.2.3 Mário de Sá Carneiro: Poeta a quem Álvaro de Campos dedicou o “Opiário” e que mantinha estreita amizade e troca de ideias com Fernando Pessoa. Tinha baixa autoestima em relação ao aspecto físico, em contraste com uma grande ambição artística. De traços e modos delicados, faltava-lhe resiliência às dificuldades, depressivo, angustiado, derrotista.

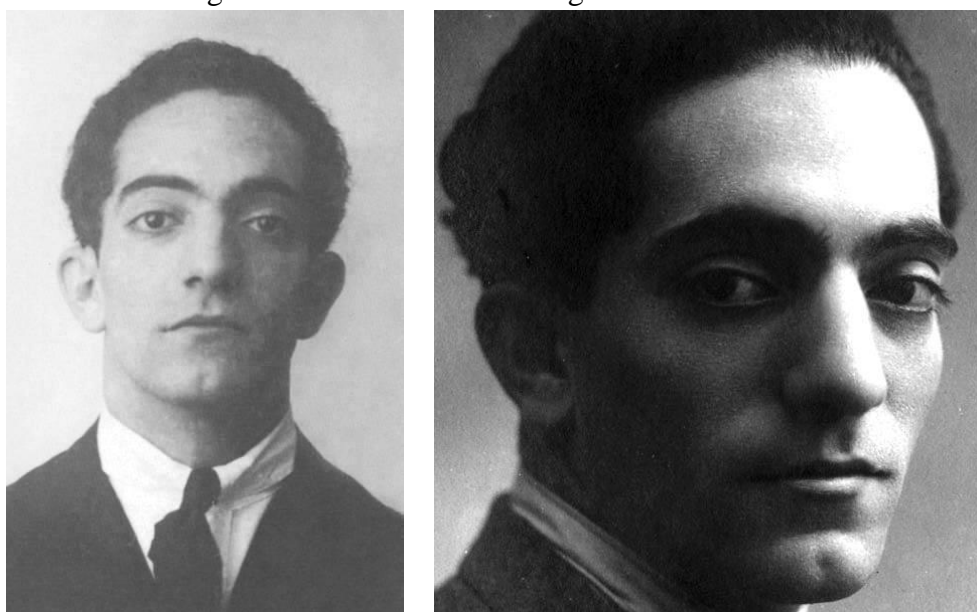
Figura 4 – Mário de Sá-Carneiro



Fonte: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Antologia*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015..

3.7.2.4 Almada Negreiros: Artista multifacetado, poeta, dramaturgo, artista plástico, figurinista, *performer*, dançarino. Homem solar, alegre, otimista, extrovertido, seguro, determinado. Dedica a *Cena do Ódio* à Álvaro de Campos.

Figura 5 – José de Almada Negreiros



Fonte: NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

3.8 ESPELHAMENTO ANTÍTETICO

Há na construção dramática destas personagens, oposições, como que duplos invertidos:

- **Álvaro de Campos / Fernando Pessoa** – Álvaro é libertário e ousado, não se reprime a vivenciar o que deseja. Fernando é contido e reservado, não ousa navegar pelas turbulências. O próprio Pessoa afirma: “*pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida*”.

- **Mary / Freddie** – amores de Álvaro. Sendo que Mary o amou de facto, apesar da indiferença amorosa por parte dele. Já Freddie foi amado e o menosprezou, não lhe correspondendo plenamente.

- **Tia Velha / Mãe** – A Tia era afeto puro e compreensão. Por oposição, a Mãe representa a censura e a repressão.

- **Walt Whitman / Alberto Caeiro** – "Mestres" e influências poéticas. Walt, assumido como homossexual, é impetuoso, democrático (diferente de Pessoa, que sempre se declarou contrário à democracia), estimula a rebeldia e ação. Caeiro “prega” o conformismo, a serenidade e a contemplação.

- **Almada Negreiros / Mário de Sá Carneiro** – Almada é solar, alegre, vive intensamente, ama e é amado, sente-se realizado. Mário é soturno, depressivo, frustrado, no limiar perigoso de desistência da vida a ponto de se suicidar.

3.9 CENÁRIO E OBJETOS DE CENA

3.9.1 Telas e Projeções

Por se tratar de espetáculo multimídia, em que as imagens não são meramente decorativas, mas farão parte da narrativa, o uso de projeções é imprescindível. As projeções tanto compõe o cenário, como trazem lembranças, memórias e personagens virtuais. Esta profusão de imagens fará o público imergir neste universo onírico.

Telas de Fundo

Ao fundo, três grandes telas: Esquerda – Central – Direita.

Função: Estes telões servirão para

Projeção simultânea do que acontece, em cena, com Álvaro;

Lembranças, sonhos e delírios de Álvaro;

Cenas das outras personagens, quando não estiverem em cena como “presenças”.

Close e detalhes das personagens, em cena, para amplificar o potencial interpretativo, questão que será abordada no capítulo sobre *Encenação Multimídia*.

Projeção de imagens correlatas ao que estiver acontecendo ou, por contra, de imagens desconexas e opostas ao tema para causar impacto, espanto e quebrar a linearidade.

Tela-Espelho

No palco, uma moldura de espelho antiga com suporte, tendo no lugar do espelho de vidro, um acetato especial, com película holográfica de projeção invertida. Este suporte permite reflexão e refração. Podendo funcionar como um espelho, se for iluminado frontalmente e funcionar como uma tela ao receber retroprojeção.

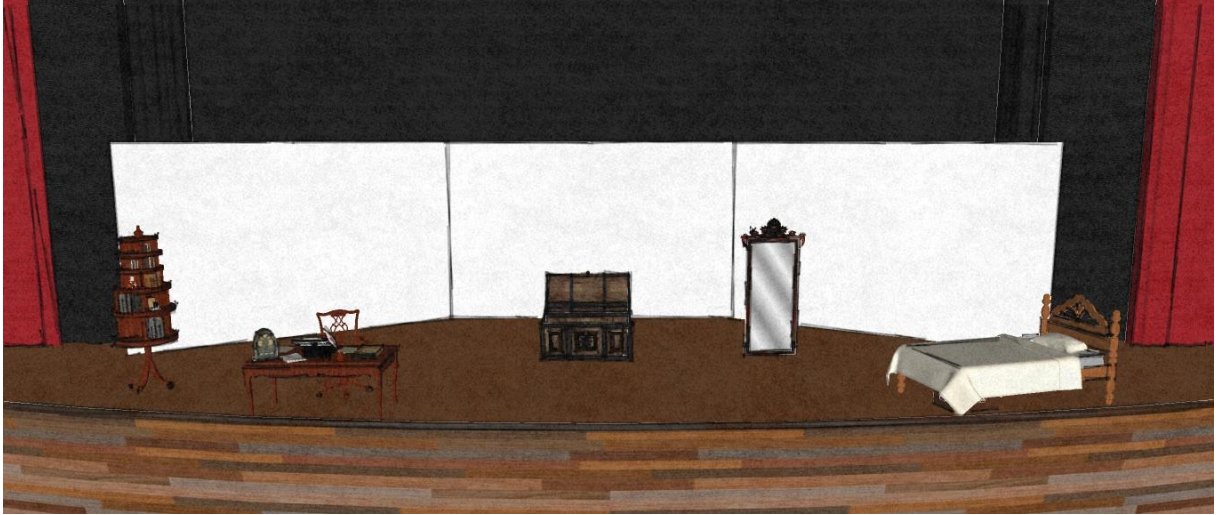
Função:

Projetar as personagens virtuais em corpo inteiro, tamanho natural.

Mostrar Álvaro ao público quando estiver de costas.

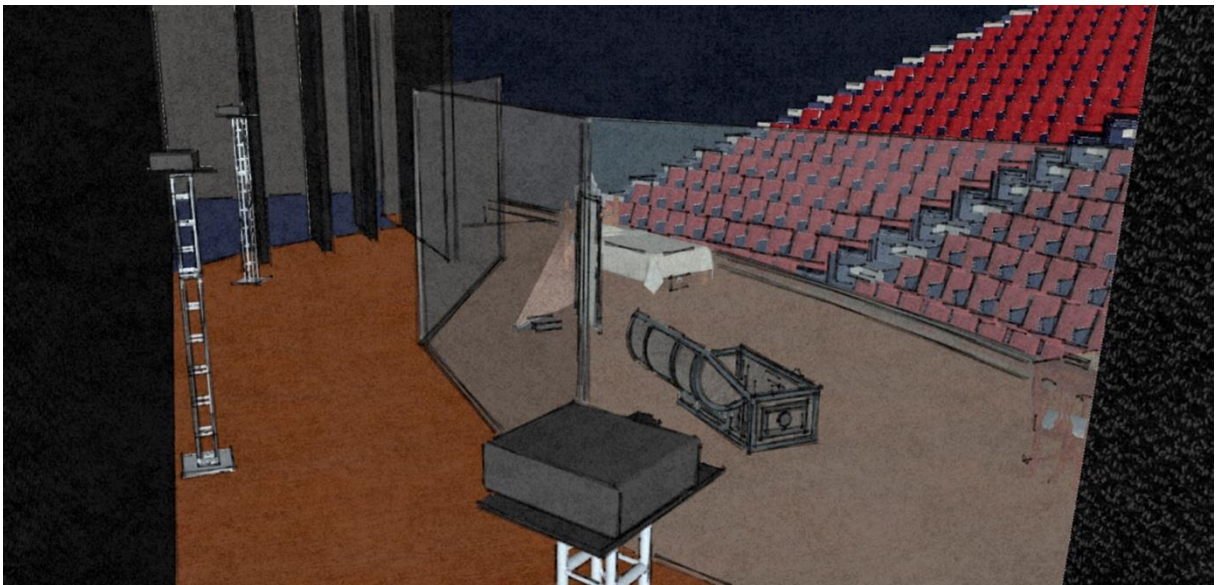
Figura 6 – Esboço cenográfico e esquema de projeção

Visão frontal:



Três telões, ao fundo, para retroprojeção e **tela no palco**, sob a forma de um espelho.

Visão posterior:

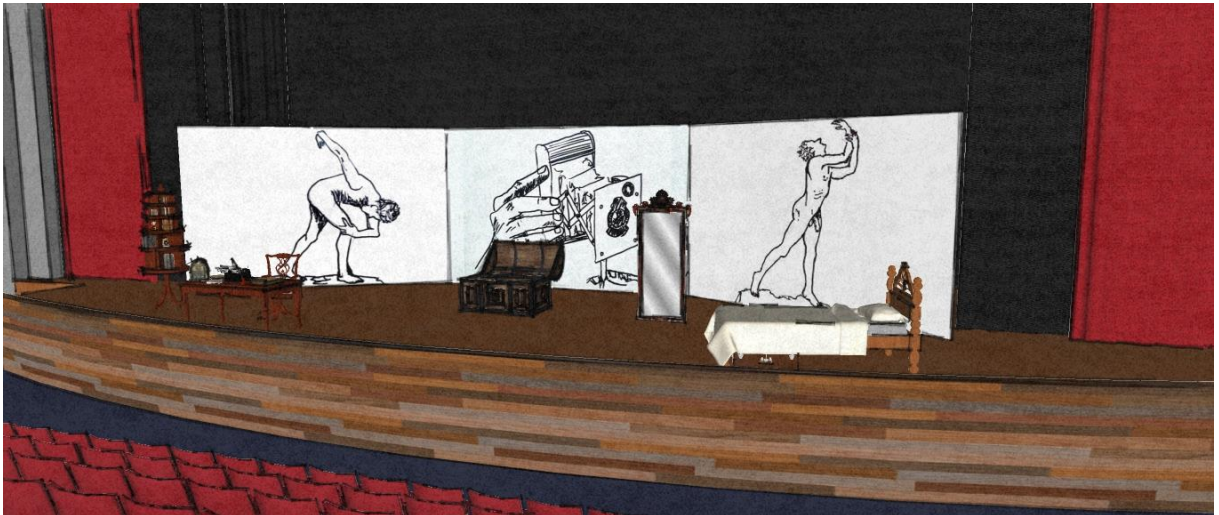


Retroprojeção em tela revestida com película holográfica.

Localização:



Demonstração de projeção para a **Cena 13**:



Fonte: desenhos elaborados por Ed Almeida a partir da concepção cenográfica de Gilberto Gouma.

Observação: Este projeto pode ser melhor visualizado no **APÊNDICE – Esboço cenográfico e esquema de projeção**

3.9.2 Movéis e objetos de cena

Uma cama de solteiro.

Uma escrivaninha com gavetas.

Uma cadeira giratória

Uma máquina de escrever Olivetti (ou Smith Corona).

Pena e tinteiro, caneta antiga, lápis comum, lápis roxo, lápis verde.

Papéis em branco e já manuscritos e datilografados sobre a escrivaninha.

Um baú grande, com enorme chave.

Uma estante circular giratória, que funcionará como estante de livros, objetos e bar.

Duas garrafas de vinho tinto e uma de aguardente

Uma taça para vinho tinto e um copo para aguardente.

Livros velhos (ao menos trinta). Deverão constar obras de Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros, Revista Orpheu (os dois volumes), Walt Whitman, Robert Burns, Elizabeth Barret Browning, William Shakespeare, Nordau, Ulisses (Joyce), Heroes (Carlyle), Sodoma Divinizada (Raul Leal), Canções de Antonio Boto, História da Arte, Filosofia, Física. E outros que Pessoa poderia ter lido (acervo da biblioteca pessoal do poeta – Casa Fernando Pessoa).

Jornal português.

Uma cesta para papéis.

Uma caixa de música.

Rádio antigo

Mala antiga de couro com muitas etiquetas de quem já viajou muito.

Álbum de fotografias e algumas fotos soltas (uma de cada personagem).

Cartas velhas amareladas, em envelopes, seladas, amarradas em fitas.

Boné e cachecol masculinos.

Guirlanda artificial de flores do campo.

Livro de poesias de Ricardo Reis com fita de cabelo dentro.

Xale de crochê.

Uma boneca tipo *biscuit* com roupa igual a da personagem MARY.

Véu negro (de missa), missal e terço.

Câmera fotográfica (modelo Kodak Vest Pocket Autographic 1915).

Roupa de Pierrot.

Cajado de pastor de ovelhas.

Observação: Tudo deve ter um estilo antigo (final do séc.XIX até começo do séc. XX: 1888-1935 – nascimento e morte de Fernando Pessoa).

3.10 PATCHWORK DRAMATÚRGICO

Esta peça é constituída de um processo de recorte, alinhavo e montagem, similar à edição cinematográfica. Como já falei, anteriormente, o próprio Fernando Pessoa “sugeriu-me” o **objeto de estudo** (a peça que falta) e “ofereceu-me” o **método** (corte, substituição ou adição).

3.10.1 Código Referencial (CR)

Para que se possa saber, exatamente, de onde foi selecionado cada fragmento que constitui o *patchwork* dramatúrgico, colocaremos ao lado esquerdo das falas **um número** correspondente ao **código referencial (CR)** que remeterá à precisa indicação bibliográfica, que virá ao final. A quase totalidade de textos é de Álvaro de Campos, constando, também, de outros heterónimos e poetas que terão influenciado/inspirado Campos/Pessoa. Para ocupar o mínimo de espaço, otimizando a leitura e a localização, procederemos assim:

CR = Sigla do Poeta + Livro + Página + Verso (ou Linha)

3.10.1.1 Sigla dos Poetas utilizados:

AdeC	Álvaro de Campos
CA	Alberto Caeiro
RR	Ricardo Reis
AS	Alexander Search
BS	Bernardo Soares
VG	Vicente Guedes
BT	Barão de Teive
FP	Fernando Pessoa (ortónimo)
FPin	Fernando Pessoa (ortónimo em inglês)
WW	Walt Whitman
RB	Robert Burns
EB	Elizabeth Barret Browning
AN	José de Almada Negreiros
MS	Mário de Sá-Carneiro
WS	William Shakespeare

3.10.1.2 Livros utilizados no Projeto Dramatúrgico:

Lv. 1	PESSOA, Fernando. <i>Poesia: Álvaro de Campos</i> . Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
Lv. 2	PESSOA, Fernando. <i>Álvaro de Campos - Livro de Versos</i> . Edição crítica de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993a.
Lv. 3	PESSOA, Fernando. <i>Poemas de Álvaro de Campos</i> . Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b.
Lv. 4	PESSOA, Fernando. <i>Poemas de Álvaro de Campos</i> . Edição Crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990b.
Lv. 5	PESSOA, Fernando. <i>Alguma Prosa</i> . Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a.
Lv. 6a	PESSOA, Fernando. <i>POESIA 1902-1917</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva <i>et alli</i> . Lisboa: Assírio & Alvin, 2005.
Lv. 6b	PESSOA, Fernando. <i>POESIA 1918-1930</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva <i>et alli</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
Lv. 6c	PESSOA, Fernando. <i>POESIA 1931-1935</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva <i>et alli</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
Lv. 7	PESSOA, Fernando. <i>Pessoa Inédito</i> . Coordenação: Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993b.
Lv.8a	PESSOA, Fernando. <i>Poesia de Alberto Caeiro</i> . Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith – 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
Lv.8b	PESSOA, Fernando. <i>Poemas Completos de Alberto Caeiro</i> . Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1994.
Lv.8c	PESSOA, Fernando. <i>Vida e obras de Alberto Caeiro</i> . Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2017.
Lv. 9	PESSOA, Fernando. <i>Poesia de Ricardo Reis</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000c.
Lv. 10a	PESSOA, Fernando. <i>Livro do Desassossego – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa</i> . Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
Lv. 10b	PESSOA, Fernando. <i>Livro(s) do Desassossego</i> . Edição: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global Editora, 2015.

Lv. 11	PESSOA, Fernando. <i>Poesia: Alexander Search</i> . Edição bilíngue, Tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999c.
Lv. 12	PESSOA, Fernando. <i>Poesia inglesa I</i> . Edição bilíngue, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000a.
Lv. 13	PESSOA, Fernando. <i>Poesia inglesa II</i> . Edição bilíngue, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b.
Lv. 14	PESSOA, Fernando. <i>Obra essencial de Fernando Pessoa: Poesia Inglesa</i> . Edição bilíngue, Editor: Richard Zenith, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
Lv. 15	PESSOA, Fernando. <i>Forever someone else – selected poems</i> (translated by Richard Zenith). 3. ed. Edição bilíngue. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
Lv. 16	BURNS, Robert. <i>50 Poemas de Robert Burns</i> . Edição bilíngue, Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
Lv. 17	WHITMAN, Walt. <i>Leaves of Grass/Folhas de Relva – A Primeira Edição (1855)</i> . - Edição bilíngue, Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.
Lv. 18a	WHITMAN, Walt. <i>Leaves of Grass/Folhas de Erva. Vol.I</i> - Edição bilíngue, Tradução: Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2002a.
Lv.18b	WHITMAN, Walt. <i>Leaves of Grass/Folhas de Erva. Vol.II</i> - Edição bilíngue, Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2002b.
Lv. 19	WHITMAN, Walt. <i>Folhas de Relva – Edição do leito de morte</i> . Org. e Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.
Lv. 20	BROWNING, Elizabeth Barrett. <i>Sonetos Portugueses</i> . Edição bilíngue, Tradução: Manuel Corrêa de Barros. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
Lv. 21	SARAIVA, Arnaldo (org.). <i>Fernando Pessoa: poeta – tradutor de poetas</i> . Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
Lv. 22	PESSOA, Fernando. <i>Correspondência 1905-1922</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
Lv. 23	PESSOA, Fernando. <i>Correspondência 1923-1935</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.
Lv.24	PESSOA, Fernando & QUEIROZ, Ofélia. <i>Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: Correspondência amorosa completa 1919-1935</i> . Org.: Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

Lv. 25	SÁ-CARNEIRO, Mário de. <i>Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa</i> . Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
Lv. 26	SÁ-CARNEIRO, Mário de. <i>Correspondência com Fernando Pessoa</i> . Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
Lv. 27	SÁ-CARNEIRO, Mário de. <i>Poemas Completos</i> . Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
Lv.28	SÁ-CARNEIRO, Mário de. <i>A Confissão de Lúcio</i> . Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
Lv.29	NEGREIROS, José de Almada. <i>Poemas</i> . Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
Lv.30	NEGREIROS, José de Almada. <i>Ficções</i> . Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
Lv.31	NEGREIROS, José de Almada. <i>Obras completas Vol.VII - Teatro</i> . Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.
Lv.32	NEGREIROS, José de Almada. <i>Obra completa – volume único</i> . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
Lv.33	PESSOA, Fernando. <i>Obra Poética – Volume único</i> . Org.: Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
Lv.34	PESSOA, Fernando. <i>Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal</i> . Edição de Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006.
Lv.35	PESSOA, Fernando. <i>Poesias inéditas & Poemas dramáticos</i> . Porto Alegre: L&PM, 2014.
Lv.36	PESSOA, Fernando. <i>Teoria da Heteronímia</i> . Edição: Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
Lv.37	LOPES, Teresa Rita. <i>Álvaro de Campos: Notas para a recordação do meu mestre Caetano</i> . Lisboa: Estampa, 1997.
Lv.38	LOPES, Teresa Rita. <i>Álvaro de Campos, Vida e obras do Engenheiro</i> . Lisboa: Estampa, 1990; 2. ed. 1992.
Lv.39	SHAKESPEARE, William. <i>154 Sonetos</i> . Edição bilíngue, Tradução: Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2014.
Lv.40	SÁ-CARNEIRO, Mário de. <i>Antologia</i> . Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

Lv.41	PESSOA, Fernando. <i>Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação</i> . (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966b.
Lv.42	PESSOA, Fernando. <i>Páginas de Estética e de Teoria Literárias</i> . (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966a.
Lv.43	LOPES, Teresa Rita. <i>Fernando Pessoa et le drame symboliste - héritage et création</i> . Paris : Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
Lv.44	LOPES, Teresa Rita. <i>Pessoa por conhecer I: Roteiro para uma expedição</i> . Lisboa: Estampa, 1991.
Lv.45	LOPES, Teresa Rita. <i>Pessoa por conhecer II: Textos para um novo mapa</i> . Lisboa: Estampa, 1991.

3.10.1.3 Abreviaturas:

Livro	Lv.
Página(s)	P. / Pp.
Verso(s)	V. / Vv.
Linha(s)	L. / Ls.
Parágrafo	§
Estrofe	est.
Fragmento	frg.
Carta	C.

3.10.1.4 Resultado Final:

O Código Referencial (CR), portanto, ficará como nestes exemplos:

AdeC, Lv 1, P. 483, Vv. 13-15

(AdeC=Álvaro de Campos, Lv.=Livro, P.=Página, Vv.=Versos).

A numeração de verso ou linha poderá designar um único item:

RR, Lv.9, P.33, V.4

Ou versos e linhas espaçados dentro do poema (com ponto-e-vírgula):

AdeC, Lv.3, P.37, Vv.130;132

Ou um intervalo que contém mais de um verso/linha (com hífen):

AdeC, Lv.3, P.56, Vv.697-700

FP, Lv.22, P.361, Ls.2-6

Quando o poema tiver divisões ou blocos (originais ou estabelecidos pelos editores) em números ou letras (III, d etc.) estes virão ao final entre parênteses:

AdeC, Lv.1, P.340, Vv.29-30 (II)

AdeC, Lv. 1, P. 186, Vv. 1-7 (c)

FP, Lv.22, P.362, Ls.37-39 (155)

Pode acontecer, em certas edições, a presença não um poema inteiro ou um texto em prosa completo, mas de fragmentos selecionados e colocados sem uma ordem que obedeça a um critério temático ou cronológico. Nestes casos, para indicar a localização apontarei os versos ou linhas dentro do fragmento (**frg.**) na página.

No caso de designar linhas, extraídas de um texto muito extenso, apresentaremos a localização dentro do parágrafo da página em que se encontra a citação:

VG, Lv.10b, P.103, Ls.3-4 (§8)

BS, Lv.10a, P.491, Ls.10-13 (§5)

Quando o poema for por excessivamente extenso e a edição não houver inserido numeração de linhas e nem contemplado qualquer tipo de divisão, o verso será considerado apenas em relação à página em que se encontra. O exemplo mais fragante desta situação é em Walt Whitman, cujo poema “Canção de mim mesmo” tem aproximadamente 100 páginas. Ou seja, seria muito difícil apontar a localização a se considerar cerca de 3.000 versos.

3.10.2 Versos Remanuseados:

Raras e pequenas alterações foram feitas, visando a articulação dramática ou a potencialização interpretativa. Tais **acréscimos**, **cortes** ou **mudanças** surgem entre parênteses retos; podendo ser palavras ou sinais de pontuação. Quando os parênteses retos surgirem vazios será para indicar que se suprimiu um trecho.

Sendo Álvaro de Campos o protagonista da sua "própria" peça, será dele a maior percentagem de poemas utilizados. As edições prioritárias são de duas estudiosas pessoas: **Teresa Rita Lopes** e **Cleonice Berardinelli** que estarão designadas, respetivamente, como: **TRL** e **CL**.

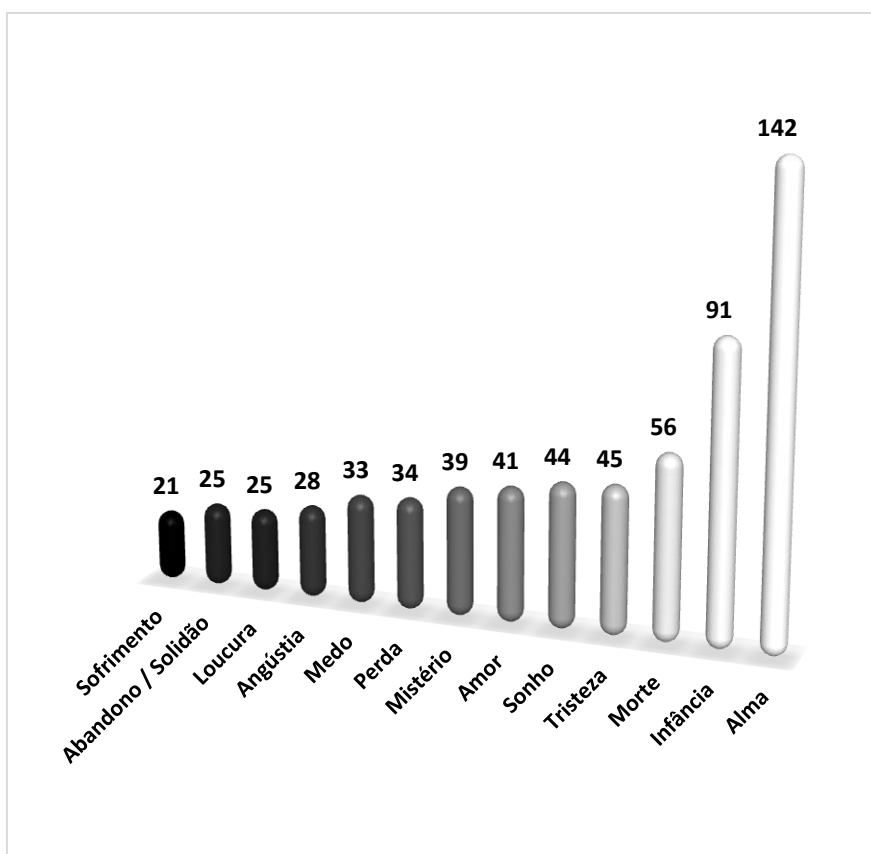
3.11 BUSCA E SELEÇÃO

O primeiro passo para a construção de *Fundo-Inferno*, peça-tese-que-falta, foi fazer uma leitura atenta da obra completa de Álvaro de Campos, o que consumiu grande parte desta investigação. Ressalto que não foi mera leitura, mas uma meticulosa arqueologia textual em busca das personagens de seu universo, assim como das respectivas falas para compor os monólogos e diálogos. Fui marcando as páginas, assinalando os textos, digitando-os, com o cuidado de organizá-los por personagens e de modo temático.

3.11.1 Temas

Estes temas, recorrentes na poética de Campos, ajudaram a compreender o protagonista e a nortear as cenas. Cito como exemplo, a quantidade de vezes em que alguns destes surgem em Álvaro de Campos:

TEMA	Nº
Sufrimento	21
Abandono/Solidão	25
Loucura	25
Angústia	28
Medo	33
Perda	34
Mistério	39
Amor	41
Sonho	44
Tristeza	45
Morte	56
Infância	91
Alma	142



Esta tematização facilitou na elaboração das falas. Para não ficar extenso, citei apenas uma parcela deles para explicar o processo. Exemplifico, a seguir, com versos utilizados na peça, relativos a alguns dos motivos mencionados.

a) **Infância**

A **infância** sem futuro pensado.

O ruído aparentemente contínuo da máquina de costura delas[...] ¹⁸⁶

Quem me dará outra vez a minha **infância** perdida?

Quem ma encontrará no meio da estrada de Deus[?] ¹⁸⁷

Pobre velha casa da minha **infância** perdida!

Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!

Que é do teu menino? [] ¹⁸⁸

b) **Medo:**

E uma vaga sensação parecida com um **medo**

– o **medo** ancestral de se afastar e partir. ¹⁸⁹

E deste **medo**, desta angústia, deste perigo[]

Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir! ¹⁹⁰

Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.

Relembro, e uma angústia

Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um **medo**. ¹⁹¹

¹⁸⁶ PESSOA, 2002, op. cit., p. 434. Vv. 8-9.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 343. Vv. 4-5.

¹⁸⁸ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 202. Vv. 23-25.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 36. Vv. 110-111.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 257. Vv. 30-31.

¹⁹¹ PESSOA, 2002, op. cit., p. 310. Vv. 4-6.

c) **Morte:**

Ah, não, nenhuma – nem **morte**, nem vida, nem Deus!¹⁹²

O que quero é levar prà **Morte**
Uma alma a transbordar de Mar.¹⁹³

Não sentem o que há de **morte** em toda partida,
De mistério em toda a chegada,
De horrível em todo o novo...¹⁹⁴

d) **Alma:**

A **alma** goza ou sofre o íntimo tédio de tudo.¹⁹⁵

Cada **alma** é uma escada para Deus¹⁹⁶

Que grande vantagem trazer a **alma** virada do avesso!¹⁹⁷

e) **Tristeza:**

Nada depois, e só eu e a minha **tristeza** [...]
No silêncio comovido da minh'alma...¹⁹⁸

Sei que [me] olhas e que não compreendes qual a **tristeza**
Que me mostra **triste**...
Que não é pena, nem é saudade, nem desgosto, nem mágoa...
Ah, é a **tristeza**[...] ¹⁹⁹

¹⁹² Ibidem, p. 257. Vv. 34.

¹⁹³ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 44, Vv. 368-369.

¹⁹⁴ PESSOA, 2002, op. cit., p. 312. Vv. 13-15.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 466. Vv. 37.

¹⁹⁶ PESSOA, 1999b, op. cit., p. 223. Vv. 21.

¹⁹⁷ PESSOA, 2002, op. cit., p. 329. Vv. 10.










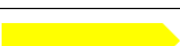
¹⁹⁸ PESSOA, 1999b, op. cit., p.63, Vv.899; 904.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 263. Vv. 15-18(125).

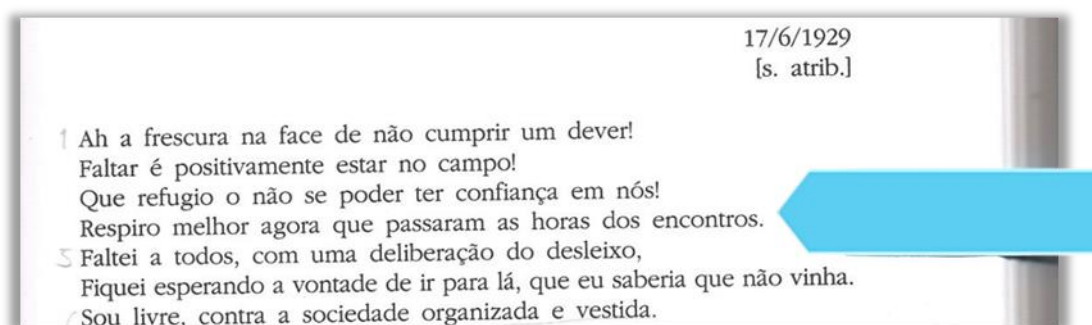
3.11.2 Localização das Personagens

O primeiro passo foi verificar como e onde Fernando Pessoa criou as personagens e as zonas textuais com maior potencialidade cénica na poesia de Álvaro de Campos e não só; bem como de que modo tais elementos podem fazer emergir o teatro subterrâneo, dando corpo e voz ao seu protagonista e à *coterie* que o acompanha.

Para facilitar a localização do que, posteriormente, eu iria utilizar, empreguei marcadores coloridos em dez cores, uma para cada personagem:

COR	PERSONAGEM
	Álvaro de Campos
	Fernando Pessoa
	Mary
	Freddie
	Tia Velha
	Mãe
	Walt Whitman
	Alberto Caeiro
	Almada Negreiros
	Mário de Sá-Carneiro

Exemplifico com estes versos que utilizei para as falas de algumas das personagens:




FREDDIE:

Respiro melhor agora que passaram as horas dos encontros,

Faltei a todos com uma deliberação do desleixo[.]²⁰⁰

²⁰⁰ PESSOA, 1993a, op. cit., p. 265. Vv. 4-5.




1 Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.

ÁLVARO:

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.²⁰¹


Estes mesmos procedimentos foram feitos em relação aos outros autores que, tendo sido influências ou admirações de Pessoa/Campos, serviram de base para a construção dramaturgica.



1 My letters all dead paper, mute and white!
And yet they seem alive and quivering
Against my tremulous hands which loose the string
And let them drop down on my knee to-night.

MARY:

Minhas cartas! Tudo papel morto, branco e calado.
Mas sinto-as quentes, vivas, pulsantes²⁰²



6 (Fica comigo este dia e esta noite e possuirás a origem de todos os poemas,
mas,
Quero que possuas o que há de bom na terra e no sol (há milhões de outros sóis),
Não quero que recebas mais coisas em segunda mão ou em terceira mão,
nem que olhes através dos olhos dos mortos, nem que te alimentes dos espectros dos livros,

WALT:

Fica comigo este dia e esta noite e possuirás a origem de todos os poemas[.]²⁰³

²⁰¹ PESSOA, 2002, op. cit., p. 502. Vv. 1-4.

²⁰² BROWNING, op. cit., p. 66-67. Vv. 1-2.

3.11.3 Sobre conflito em edições

Cada editor das obras de Fernando Pessoa faz as escolhas a seu critério. Alguns apenas compilam da obra édita e outros pesquisam diretamente no espólio. Mesmo a considerar os que acessam os originais, nem sempre fazem as mesmas interpretações, seja por visualizarem a letra (no caso dos manuscritos) de modo diverso ou por optarem por uma ou outra variante que o poeta fazia. No livro “Editar Pessoa”, coordenado por Ivo Castro, temos um aprofundado estudo sobre a edição da obra pessoana. Fica claro a dificuldade em se decifrar Pessoa e fixar os textos. Como mencionei, tal obstáculo é consequência de dois fatores:

- Percepções distintas que a letra manuscrita possa suscitar à leitura para a devida compreensão caligráfica;
- Parâmetros estabelecidos para a escolha das variantes de palavras e até de versos inteiros, que Pessoa imiscuía no corpo do poema.

Mesmo um experiente estudioso habituado com a caligrafia ou hipoteticamente afeito ao padrão que o poeta tinha de fazer suas anotações, poderá, inadvertidamente, deturpar o sentido primevo do texto. Dizer que Pessoa iria preferir desta ou daquela maneira é só uma cogitação e cada estudioso há de defender o seu juízo.

Como minha tese não tem o objetivo de debruçar-se em questões editoriais ou de genética textual, optei por trabalhar com as obras éditas, formuladas por respeitados investigadores, tais como: Maria Aliete Galhoz, Teresa Rita Lopes, Cleonice Berardinelli, Richard Zenith, Fernando Cabral Martins, Luísa Freire, entre outros. Todavia, quando surgiam discrepâncias ou lacunas, que julguei pudessem empobrecer a arqueologia textual para as escolhas na construção dramatúrgica, recorri ao espólio digitalizado na Biblioteca Nacional de Portugal.

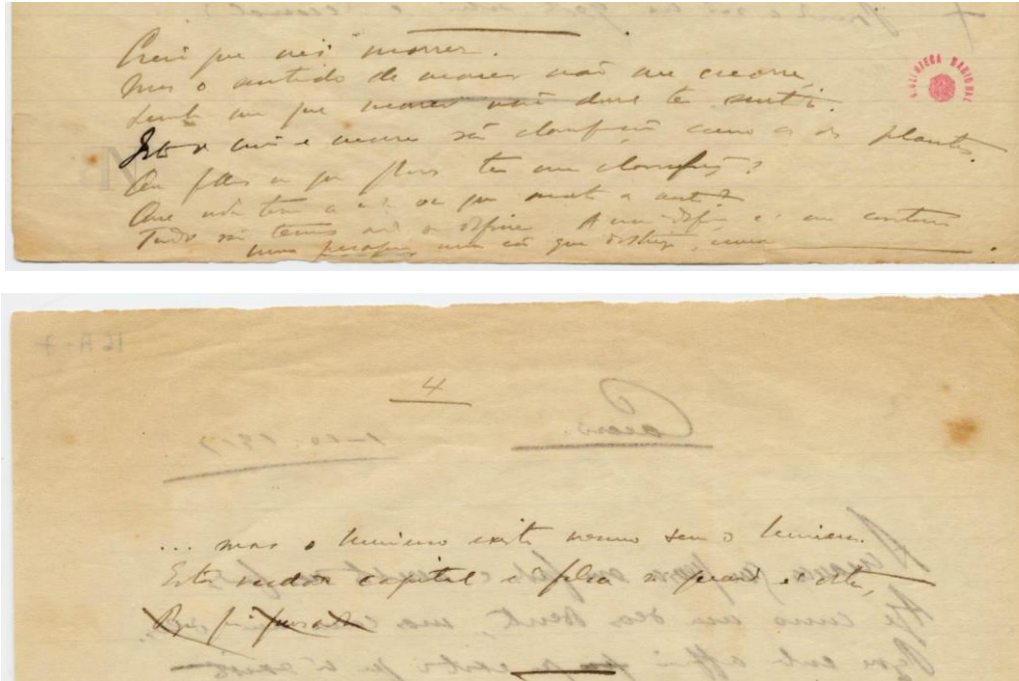
Cito como exemplo, um verso de Alberto Caeiro, que empreguei para o diálogo na peça: “*mas o Universo existe mesmo sem ser o Universo*”. Este verso faz parte do poema “Creio que irei morrer”, dos “Poemas Inconjuntos”. O texto mais completo só é encontrado na edição de Teresa Sobral Cunha²⁰⁴:

²⁰³ WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass/Folhas de Erva. Vol.I* - Edição bilíngue, Tradução: Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2002a. p. 65. Vv. 20 (2).

²⁰⁴ PESSOA, Fernando. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1994. p. 137.

Tendo em vista as discordâncias e/ou ausências nas três versões, busquei diretamente no espólio²⁰⁷:

Figura 7 – Manuscritos de Fernando Pessoa



Fonte: Espólio da Biblioteca Nacional de Portugal, BN Esp. E3/16A-7r/16A-7v

Os dois últimos versos: “...mas o Universo existe mesmo sem o Universo. / Esta verdade capital é falsa só quando é dita”, que estão apenas na edição de Teresa Sobral Cunha se encontram no dorso do papel manuscrito como se pode ver nas reproduções acima.

Esta questão de que alguns estudiosos não se aperceberam que Pessoa continuava o texto no reverso da folha pode ser consequência de que nem todos examinaram os originais, mas se detiveram no material digitalizado, o que pode dificultar esta percepção, dado ao enorme volume do espólio. Por vezes, a continuação não se fez no reverso, mas em outro papel, o que dificulta a arqueologia pessoana. Mesmo tendo o espólio sido organizado meticulosamente, tais lapsos podem ocorrer até mesmo com o mais laborioso investigador.

Retomando o ponto sobre os critérios de cada investigador e/ou editor, devemos considerar que alguns avaliam que textos apartados da contiguidade na mesma folha possam não fazer parte do conjunto. A discussão se há ou não continuidade temática com o poema, mas sabemos que o poeta, invariavelmente, pode (e faz) rupturas na sequência lógica, o que não significa, portanto, que tais fragmentos não estejam em consonância com o todo.

²⁰⁷ PESSOA, Fernando, 1888-1935. *Creio que irei morrer*. Caieiro. 1917. out. 1. BN Esp. E3/16A-7r/16A-7v

Sobre as divergências na compreensão das palavras, exemplifico, neste caso o verso 7. Teresa Sobral Cunha transcreveu-o como: “*Tudo são termos **nada** se define*”, já Maria Aliete Galhoz transcreve: “*Tudo são termos **onde** se define*”, o que é reproduzido também na edição de Richard Zenith. Pelo manuscrito, este termo é quase ilegível. Todavia, por uma questão de lógica frasal, creio que “**nada**” está mais adequado a se considerar todo o questionamento relativizador que vem antes. Esta questão passa não só por confrontar diferentes edições e os originais como também considerar a significação no contexto do poema. Foi tal discernimento que me conduziu a fazer minhas próprias escolhas na arqueologia que embasa o constructo dramaturgico.

3.11.4 Sobre Atribuição Autoral ao Ortónimo ou aos Heterónimos

Mesmo com vastos estudos que buscam classificar os textos de Fernando Pessoa quando não “assinados” por ele ou por algum heterónimo, nem sempre é tarefa simples determinar a atribuição autorial. O próprio Pessoa ao longo de seu processo criativo deslocava seus escritos ora para um ora para outro. Um destes exemplos é “Chuva Oblíqua”. Em **1914**, numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, ele combinava a possível publicação de um livro denominado “Antologia do Interseccionismo”, cuja estrutura ele mesmo esquematiza:

“[] A composição do volume deve ser esta, pouco mais ou menos:

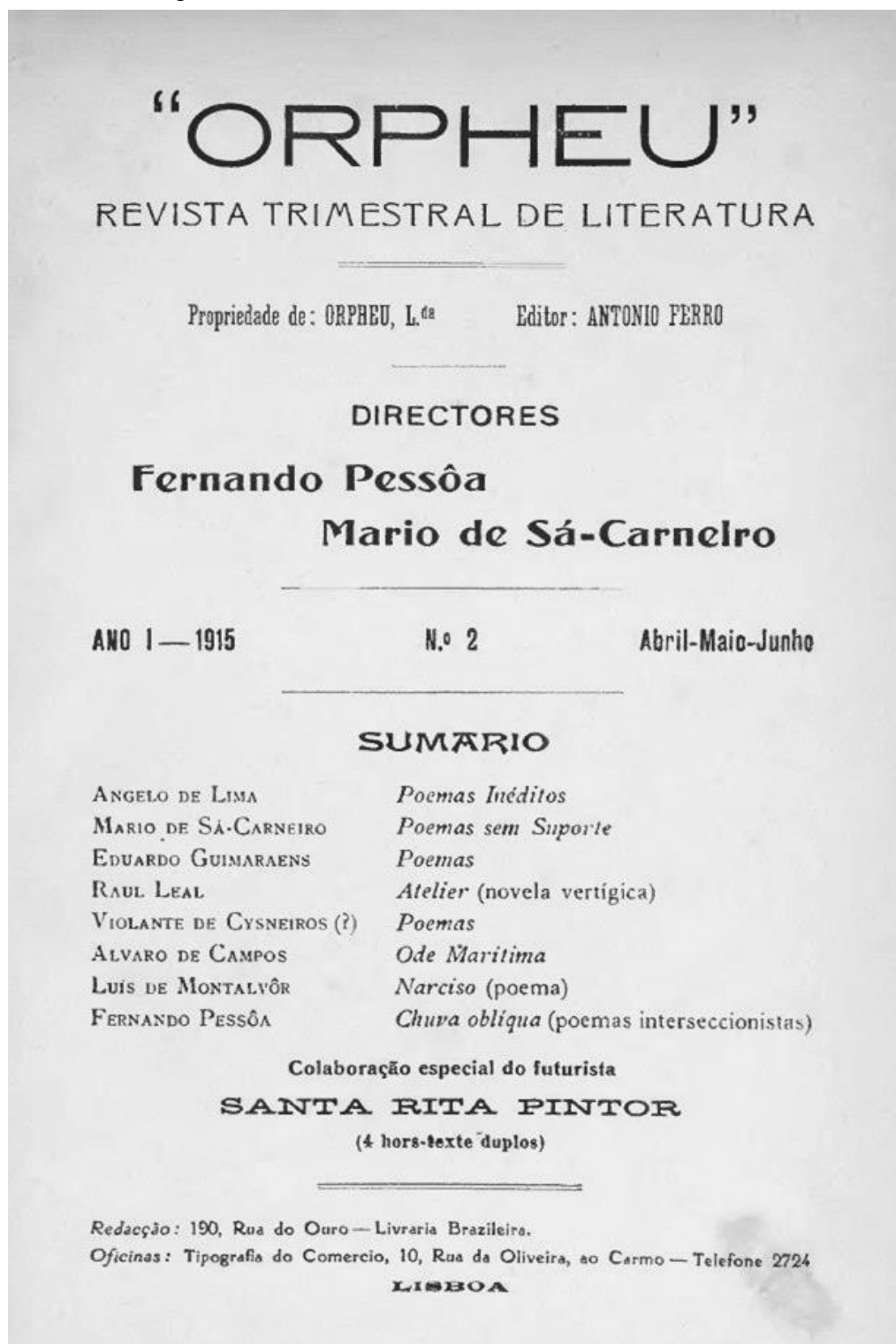
1. Manifesto (Ultimatum, aliás).
2. Poesias e prosas de Fernando Pessoa.
3. Poesias e prosas («Eu-próprio o Outro», pelo menos) do Sá-Carneiro.
4. Poesias e prosas de A. Côrtes-Rodrigues. (Vá v. vendo o que de mais caracteristicamente interseccionista tem; e vá mandando, para não se perder tempo. Não sabemos ainda ao certo o espaço que competirá a cada um, mas, devendo o livro ter entre 96 e 128 páginas, v. deve poder fazer um cálculo aproximado).
5. Poesias e prosas de A. P. Guisado.
- 6. Poesias de Álvaro de Campos. («Chuva Oblíqua» — Rei Cheops, etc.).**
7. O Interseccionismo explicado aos inferiores. (É aquela explicação do interseccionismo por meio de gráficos que, uma vez, na Brasileira, lhe delinee. Recordá-se?)”.

Neste planeamento, Pessoa atribuía o poema “Chuva Oblíqua” ao Álvaro de Campos. O projeto da “Antologia do Interseccionismo” não se concretizou e no ano seguinte, em **1915**, o poema em questão é publicado em “Orpheu 2” assinado por Pessoa ortónimo. Em texto ligeiramente posterior à saída deste segundo número da Revista, Pessoa diz:

“Os Directores do ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito à arte e formas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

[] (2) Os termos «sensacionista» e «interseccionista», que, com maior razão, se aplicaram aos artistas de ORPHEU, também não têm cabimento. Sensacionista é só Álvaro de Campos; **interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só colaboração — a «Chuva Oblíqua» em ORPHEU 2**”.²⁰⁸

²⁰⁸ PESSOA, 1993b, op.cit., p . 262.

Figura 8 – Sumário da Revista *ORPHEU*, Nº 2, 1915.

Fonte: MOISÉS, Carlos Felipe et alli. *Orpheu 1915-2015: Textos doutrinários e fortuna crítica*. Campinas: UNICAMP, 2014. p. 39.

É relevante que o Álvaro de Campos, que seria o “autor” inicial deste poema, tenha comentado que “Chuva Oblíqua” foi um marco na produção literária de Fernando Pessoa. Segundo Campos, Pessoa só foi capaz de produzir tal obra após ter conhecido o mestre Caeiro:

Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler O Guardador de Rebanhos. Foi para casa com febre (a dele), e escreveu de um só lance ou traço, a «Chuva Oblíqua» – os seis poemas. [] Mas o Fernando Pessoa era incapaz de arrancar aqueles extraordinários poemas do seu mundo interior se não tivesse conhecido Caeiro. Mas, momentos depois de conhecer Caeiro, sofreu o abalo espiritual que produziu estes poemas.
[] E o que há de mais admirável na obra do Fernando Pessoa é esse conjunto de seis poemas, essa «Chuva Oblíqua».²⁰⁹

Da extensa produção de Fernando Pessoa, pouca coisa foi publicada em vida. Apesar dos inúmeros planos de edições e projetos que foram encontrados no espólio, a grande parte não se efetivou. As edições póstumas – com maior ou menor critério – não dão conta do que seria a ideação definitiva do autor. Mesmo quando “é possível conhecer com alguma exactidão a vontade de Pessoa no respeitante à forma final de um texto, verifica-se que as edições correntes reflectem distorcidamente essa vontade”²¹⁰. Ainda assim, cada especialista considera que seu critério há de ser o mais correto. Sobretudo quando as edições são acompanhadas de comentários interpretativos corre-se o risco de deixar-se conduzir por uma visão unívoca. O melhor é não se render à homogeneização e descortinar a multiplicidade de sentidos que sua obra poética oferece. E Fernando Pessoa é quase sinónimo de pluralidade.

Afinal, como a obra ficou em aberto por não ter tido uma edição definitiva durante sua vida, o que se encontrou no espólio foi um manancial de textos – manuscritos ou datilografados – com variações inteiras de um poema e variantes de vocábulos e versos dentro de um mesmo poema. Uma constante experimentação de forma e conteúdo. Qual das versões do poema ou variantes vocabulares e frasísticas deve ser considerada? Para Ivo Castro, é matéria de opinião, cujo princípio é discutível e a aplicação de elevado risco:

O crítico pode enganar-se na determinação da cronologia das variantes, considerando mais recente uma que não o seja. E pode enganar-se ao supor que o poeta, se tivesse chegado a escolher, teria coincidido consigo.²¹¹

²⁰⁹ PESSOA, 2012, op. cit., p. 325.

²¹⁰ CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 2013. p.11.

²¹¹ *Ibidem*, p.53.

Tendo estas reflexões em mente, considero que sua obra – por si caleidoscópica – possibilita uma infinidade de rearranjos que Pessoa deixou patente nestes poemas-estudos. Assim como as vozes heteronímicas debatiam-se para se corporificarem textualmente, também o seu criador possuía seu próprio turbilhonamento ideativo (ou era por ele possuído). Neste fluxo contínuo de versos-ensaios, havia o nítido prazer não apenas no burilamento, mas no experimento: “Pessoa parece ter tomado gosto em o trabalhar, revendo, riscando, substituindo ou dispondo em sucessão várias leituras alternativas(...)”²¹². Sendo que, eventualmente, poderá o poeta explicitar uma preferência e noutros casos nem chega a resolver-se, mantendo a incógnita.

Para além do arranjo lógico embasado em técnicas de escrita de cena, utilizei-me, convictamente, do meu próprio processo criativo, “Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma (...)”²¹³

²¹² Ibidem, p.55.

²¹³ PESSOA, 2012, op. cit., p.239.

4 FUNDO-INFERNO – A PEÇA QUE FALTA

A partir deste momento, apresento *FUNDO-INFERNO*, uma elaboração dramatúrgica como resultado da investigação sobre o potencial dramatúrgico da poesia pessoana e, em particular, do “teatro subterrâneo de Álvaro de Campos”.

A intenção é a de demonstrar a efetividade da hipótese pesquisada. E através desta práxis reflexiva, comprovar que sua aplicação é exequível, dando concretude ao *leitmotiv* original, que foi a afirmação de Fernando Pessoa: “Álvaro de Campos é o personagem de uma peça; o que falta é a peça”²¹⁴. De acordo com Teresa Rita Lopes: “Álvaro é o protagonista da grande peça que é a obra de Pessoa”²¹⁵ ou como também falou em outros termos: “o protagonista do romance-drama em gente”²¹⁶.

Não seria possível demonstrar esta Tese sem a apresentação de sua corporificação em uma obra artística. Práxis e Teoria estão aqui indissociáveis.

Portanto, exponho aqui todo o processo de construção desta “peça que falta”. A partir das poesias de Álvaro de Campos, busco ir para além de uma mera coletânea, a urdir uma carpintaria dramatúrgica, em que as personagens presentes em sua poesia ganhem vida própria, estabelecendo relações entre si, como sendo *dramatis personae*²¹⁷, demonstrando a vocação teatral e imagética de sua poesia.

Embutido no texto está uma *mise-en-scène*, cujo projeto de encenação multimídia será apresentado e discutido adiante. Além do constructo dramatúrgico, para que a poesia se transmutasse em drama senti a necessidade de imiscuir a carpintaria teatral com o planejamento da encenação. Esta atitude está em sintonia com o que diz Almada Negreiros: “Em mim a vocação de teatro está truncada. Por isto: jamais seria capaz de nada em teatro senão sobre o que fosse feito por mim, não so como autor, também como actor e também como organizador do espectáculo”²¹⁸.

Apesar de haver bastantes indicações sobre as projeções, que são parte integrante do enredo, descrevi apenas o que julgo essencial para a narrativa. Há inúmeras possibilidades imagéticas a serem criadas, caso este espetáculo seja efetivamente montado. Deti-me, pois nos elementos que complementam a parte textual, de modo que imagens e sons sejam copartícipes e não mera ilustração decorativa.

²¹⁴ PESSOA, 1993a, op. cit., p. 15.

²¹⁵ LOPES, 2013, op. cit.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ (lat) (Teat) O elenco de uma peça teatral e suas respectivas personagens.

²¹⁸ NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas Vol. VII - Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. p. 14.

O texto dramaturgico não proporciona uma cena de imediato, mas traz em seu cerne a potência de sua construção. A fórmula para a encenação não se localiza na escritura em si. Todavia, uma eficiente arte dramática cria os requisitos, monta o palco de modo que tal se concretize. A qualidade daquilo que tem condições cénicas para ser representado é uma discussão permanente, que vem desde as primordiais reflexões aristotélicas até à contemporaneidade.

A análise da dramaturgia confirma certos prolegómenos já fundados, como o aspeto dialogal de sua matéria prima, mas expande o tema para o significado performativo que esta prática necessita trazer, de maneira a instituir uma feição teatralizante. Na confabulação dramática o fundamental não é tão-somente a oralidade, mas também a noção de ação subjacente, de comparência e inserção contextual.

Numa proposta dramaturgica, o diálogo deve oferecer o germe de performatização, que garanta sua concretude através do corpo e imagens, que atores e encenador irão consubstanciar. Assim, a fala construída deve abrigar em seu bojo esta capacidade latente, pronta a sair do papel e emergir. Este potencial implícito tem a dualidade de transitar entre ficção e realidade para moldar o sonho em obra: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”.²¹⁹ É precisamente, neste eixo que se encontra a fusão entre poesia e teatro, sendo a qualidade constitutiva deste amálgama a alma mesma desta interseção

Para que se compreenda como foi o processo construtivo de “Fundo-Inferno”, apresento o texto da peça criada, dividido em cenas²²⁰, com a referência identificativa dos fragmentos poéticos utilizados neste *patchwork* cénico.

²¹⁹ PESSOA, 1986, op. cit., p.12, V.1.

²²⁰ Processo similar à decupagem cinematográfica.

4.1 CENA 1 – PRÓLOGO²²¹ – ÁLVARO E FERNANDO PESSOA	
<p><i>No palco, tudo escuro. Som de ondas quebrando na praia e batidas cardíacas ao fundo.</i></p> <p><i>O texto começa em voz gravada. Som inicial permanece em fundo.</i></p> <p><i>Na tela esqueda, Fernando está sentado à escrivaninha, escrevendo. Em segundo plano, vê-se o baú.</i></p>	
1	<p>FERNANDO (voz gravada):</p> <p>Onde está hoje o meu passado?</p> <p>Em que baú o guardou Deus que não sei dar com ele?</p> <p>Quando o revejo em mim, onde é que o estou vendo?</p> <p>Tudo isto deve ter um sentido[...]</p>
<p><i>Álvaro “sai” do corpo de Fernando, caminha para a esquerda da tela e surge ao vivo no palco, olha para a tela, onde Fernando continua a escrever.</i></p>	
2	<p>ÁLVARO:</p> <p>Sou nada.</p> <p>Sou uma ficção...</p> <p>Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo?</p>
<p><i>Fernando (na tela) e Álvaro (no palco) olham-se diretamente, falam juntos.</i></p>	
3	<p>ÁLVARO e FERNANDO:</p> <p>Começo a conhecer-me. Não existo.</p>
4	<p>FERNANDO:</p> <p>A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da minha própria existência estou certo.[]</p> <p><i>(Olha para Álvaro e estica o braço como que para tocá-lo)</i></p>

²²¹ Esta cena inicial denominada de PRÓLOGO tem como objetivo situar de imediato o facto de que o Fernando Pessoa ortónimo e seu heterónimo Álvaro de Campos – demiurgo e criatura – se imiscuem. Este jogo estabelecido pelo poeta, levou-me a construir uma cena metalinguística. Quem será, realmente, a personagem e o seu reflexo?

5	Eu só estaria contente se o meu corpo fosse a minha alma... []
6	Sofro porque tudo isto é absurdo
7	ÁLVARO: Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir — é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida.
8	FERNANDO: Pode ser que para outro mundo eu possa levar o que sonhei, Mas poderei eu levar para outro mundo o que me esqueci de sonhar?
9	ÁLVARO: Esses sim, os sonhos por haver, é que são o cadáver. (<i>vira-se de costas</i>)
10	FERNANDO: Deslembro incertamente. Meu passado Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui, Está confusamente deslembrado E logo em mim enclausurado flui. Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo. (<i>aponta para Álvaro</i>) Só há de meu o que me vê agora[.]
11	ÁLVARO: (<i>De costas para a tela onde está Fernando, com o braço aponta para trás</i>) Olho p'ra trás de mim, reparo pelo passado fora[...]
12	Viro-me para trás, para o passado, não vivido; Olho e o passado é uma espécie de futuro para mim.

13	FERNANDO: Diferentemente o mesmo Ligado a um meu passado estranho e vago[.]
14	ÁLVARO e FERNANDO: Considero lucidamente o meu passado misto
15	FERNANDO: E acho que houve um erro Ou em eu viver ou em eu viver assim.
16	Vejo quem fui, e sobretudo quem não fui.
17	ÁLVARO: <i>(olha para Fernando, na tela)</i> Eu o foco inútil de todas as realidades, Eu o fantasma nascido de todas as sensações[.]
18	FERNANDO: Tu és a tela irreal em que erro em cor a minha arte...
19	ÁLVARO: <i>(aponta para o Fernando na tela)</i> Eu o abstracto, eu o projectado no écran[.]
20	FERNANDO: Eu, o contraditório, o fictício[.]
21	<i>(olha para Álvaro)</i> Tornei minha alma exterior a mim.
<i>Álvaro e Fernando, simultaneamente, sentam-se à escrivaninha e passam a escrever com gestos idênticos. Fernando some na tela, fica só Álvaro no palco. Tudo escurece.</i>	

Final da cena 1

4.2 CENA 2 – ÁLVARO E MARY

A luz retorna suave. Só está Álvaro no palco, aproxima-se do baú, levanta a tampa, retira um falso livro (em verdade, uma caixa com capa de Burns), abre e há um maço de cartas amarrado numa fita e uma mecha de cabelos loiros (da Mary).

ÁLVARO:

22 Trago dentro do meu coração,
 Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
 Todos os lugares onde estive,
 Todos os portos a que cheguei,
 Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
 Ou de tombadilhos, sonhando,
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

Enquanto o texto é dito, Álvaro de Campos levanta-se e percorre o quarto. Quando o texto termina, ele senta-se na cama, pega no maço, retira a fita e manuseia as cartas.

No telão central, aparece Mary (em imagem desfocada) sentada, fazendo o mesmo procedimento.

ÁLVARO:

23 Guardo as cartas que me escrevem,
 Guardo até as cartas que não me escrevem —
 Santo Deus, a gente guarda tudo mesmo que não queira.

Lê um trecho da carta de amor que lhe foi enviada num passado remoto. Na tela, Mary com as cartas. A projeção não deve ser nítida para não dar a certeza de quem ela é neste primeiro momento.

MARY:

24 “Agradeço a sua carta. Ela trouxe-me pena e alívio ao mesmo tempo. Pena, porque estas coisas fazem sempre pena; alívio, porque, na verdade, a única solução é essa – o não prolongarmos mais uma situação que não tem já a justificação do amor, nem de uma parte nem de outra”.

<i>Pausa, Álvaro olha para a carta.</i>	
25	<p>ÁLVARO:</p> <p>Todas as cartas de amor são Ridículas. Não seriam cartas de amor se não fossem Ridículas.</p>
<i>Na tela, Mary, já com a imagem definida, lê outro trecho da carta.</i>	
26	<p>MARY:</p> <p>“O Tempo, que envelhece as faces e os cabelos, envelhece também, mas mais depressa ainda, as afeições violentas.</p>
27	<p>Essas coisas fazem sofrer, mas o sofrimento passa.</p>
28	<p>Quanto a mim... o amor passou”.</p>
<i>Álvaro continua a ler mais um pedaço da carta.</i>	
29	<p>MARY:</p> <p>“Não sei o que quer que lhe devolva – cartas ou o que mais. Eu preferia não lhe devolver nada e conservar suas cartas como memória viva de um passado morto”.</p>
30	<p>ÁLVARO:</p> <p>Também escrevi em meu tempo cartas de amor, Como as outras, Ridículas. As cartas de amor, se há amor, Têm de ser Ridículas.</p>

31	<p>MARY: “[Conservemos] sempre, num escaninho da alma, a memória profunda [deste] amor antigo e inútil”.</p>
32	<p>ÁLVARO: Mas afinal, Só as criaturas que nunca escreveram Cartas de amor É que são Ridículas.</p>
33	<p>MARY: “Não é necessário que compreenda isto. Basta que me conserve com carinho na sua lembrança”.</p>
<p><i>Neste ponto, Álvaro (no palco) e Mary (na tela) interagem em diálogo.</i></p>	
34	<p>ÁLVARO: A verdade é que hoje, As minhas memórias Dessas cartas de amor</p>
35	<p>ÁLVARO/MARY: É que são Ridículas.</p>
<p><i>Mary olha e manuseia as cartas.</i></p>	
36	<p>MARY:²²² Minhas cartas! Tudo papel morto, branco e calado. Mas sinto-as quentes, vivas, pulsantes.</p>

²²² Modificamos a tradução, já que esta deixou de contemplar ideias e imagens relevantes. Reconstruiu-se, pois, o texto, para manter a força original e intensificar a dramaticidade de toda esta fala da Mary, a seguir.

<i>Pega numa das cartas, observa-a e recorda-se do contexto.</i>	
37	Por esta carta, solicitaste-me que pudéssemos falar como amigos.
<i>Mary pega noutra carta.</i>	
38	Nesta, marcavas um dia de primavera em que nossas mãos se tocariam. Uma coisa simples, mas... fez-me chorar.
<p><i>Na tela central, Mary pega uma terceira carta.</i></p> <p><i>Na tela esquerda, close na carta que se ilumina.</i></p> <p><i>Na tela direita, plano detalhe da frase: "Querida, amo-te". Esta frase cresce em zoom out.</i></p> <p><i>Na tela central, a fisionomia de Mary está abalada.</i></p>	
39	Todo o meu ser foi abalado como se o futuro de Deus trovejasse sobre o meu passado.
<p><i>Mary pega outro envelope, abre com cuidado. Close em seu rosto, com panorâmica até à carta.</i></p> <p><i>Fusão com rosto de Álvaro-Jovem que diz:</i></p>	
40	<p>ÁLVARO-JOVEM:</p> <p>Sou teu!</p>
<p><i>Na tela central, Mary põe a carta no decote, abaixo do seio esquerdo e pousa as duas mãos sobre o peito.</i></p> <p><i>Nas telas laterais, os detalhes da cena.</i></p>	
41	<p>MARY (voz gravada):</p> <p>E a tinta desbotou-se junto a meu coração descompassado.</p>

<i>Ao pegar um último envelope e aspirar um possível perfume, sequer abre-a. Sua fisionomia entre marota e enigmática. Fecha os olhos, suspira, abre-os e diz:</i>	
42	Escuso-me a revelar o que nesta dizes, por receio de que sejas mal interpretado. <i>(ela mal contém o riso)</i> .
<i>Álvaro recoloca o maço de cartas dentro da caixa-livro e devolve ao baú. Retira um álbum de fotos que folheará. Relembra-se de pessoas e situações, ri, fica triste, suspira, de acordo com o que vê. Pega outra bebida, volta a folhear o álbum. Acha a foto de Mary.</i>	
	ÁLVARO:
43	És tão nova – tão jovem, como diria o Ricardo Reis – E a minha visão de ti explode literariamente
44	O teu vestido azulinho, meu Deus, se eu te pudesse atrair Através dele até mim!
45	A rapariga inglesa, tão loura, tão jovem, tão boa Que queria casar comigo... Que pena eu não ter casado com ela... Teria sido feliz Mas como é que eu sei se teria sido feliz?
46	Santo Deus! que complicação por não ter casado com uma inglesa que já me deve ter esquecido!... Mas se não me esqueceu?
<i>(Pausa. Absorto, muda de tom).</i>	
47	Meu coração sofre tanto, irmãzinha, Vem aconselhar[-me]

<i>Ouve Mary recitar o poema "para ser grande" de Ricardo Reis.</i>	
48	<p>MARY:</p> <p>Para ser grande, sê inteiro: nada Teu exagera ou exclui. Sê todo em cada coisa. Põe quanto és No mínimo que fazes. Assim em cada lago a lua toda Brilha, porque alta vive.</p>
<i>Enquanto este texto acima vai sendo dito, Álvaro vai até ao baú e retira um livro de poemas de Robert Burns (com uma fita de cabelo como marcador) e uma guirlanda de flores.</i>	
49	<p>ÁLVARO: <i>(a cantar)</i></p> <p>O Mary, at thy window be, It is the wish'd, the trysted hour! Those smiles and glances let me see, That makes the miser's treasure poor: How blythely wad I bide the stoure, A weary slave frae sun to sun, Could I the rich reward secure, The lovely Mary Morison. [...]</p>
50	<p>O Mary, canst thou wreck his peace, Wha for thy sake wad gladly die? Or canst thou break that heart of his, Whase only faut is loving thee? If love for love thou wilt na gie At least be pity to me shown: A thought ungentle canna be The thought o' Mary Morison.</p>

<p><i>Mary reage com indignação, pois, em verdade foi ela e não ele quem sofreu por um amor não correspondido. Então, ela repete (em português) e acrescentando o nome de “Álvaro”, para contrapor-se com ironia.</i></p>	
51	<p>MARY:</p> <p>Oh, [Álvaro], por que a paz arruinarias De alguém que feliz por ti morreria? Como o coração quebrar poderias De alguém cuja única falha é te amar? Se amor com amor não retribuis, Ao menos piedade por mim exibas: Pois tão insensível não seria Teu pensamento, oh, [Álvaro de Campos].</p>
52	<p>ÁLVARO:</p> <p>Mary, com quem eu lia Burns, em dias tristes, como sentir-se viver.</p>
<p><i>Diante do espelho, Álvaro põe a guirlanda, enquanto surge a imagem de Mary em gesto idêntico. Os dois se olham e a imagem de Mary some do espelho. Álvaro senta-se delicadamente e recita de modo feminino e afetuoso.</i></p>	
53	<p>ÁLVARO:</p> <p>Vem sentar-te comigo, [Mary], à beira do rio. Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.</p>
<p><i>Na tela central, Mary surge, novamente, dando continuidade ao que Álvaro leu.</i></p>	
54	<p>MARY:</p> <p>Enlacemos as mãos.</p>

<i>Mary senta-se em paralelo, como num jogo de espelho. Olham-se e sorriem cúmplices. Algo de amor platônico. Por detrás de Mary, imagem do rio a que se referem (paisagem bucólica).</i>	
55	<p>ÁLVARO:</p> <p>Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. Mais vale saber passar silenciosamente E sem desassossegos grandes.</p>
56	<p>MARY:</p> <p>Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz, Nem invejas que dão movimento demais aos olhos, Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria, E sempre iria ter ao mar.</p>
<i>Na tela cenral, Mary sai discretamente da cena, imergindo na paisagem. Álvaro continua falando.</i>	
57	<p>ÁLVARO:</p> <p>Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos, Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias, Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro Ouvindo correr o rio e vendo-o.</p>
<i>Assim Que Álvaro encerrar o poema, a paisagem some e fica apenas um fundo preto. Álvaro constata que está só. Sente-se mais uma vez abandonado. Olha para o espelho. Mary surge no espelho.</i>	
58	<p>ÁLVARO:</p> <p>Mary, mal tu sabes quantos casais honestos, quantas famílias felizes, Viveram em ti os meus olhos e o meu braço cingindo e a minha consciência incerta, A sua vida pacata, as suas casas suburbanas com jardim, os seus half-holidays inesperados...</p>

<i>Mary aparece no espelho, em corpo inteiro e na tela central, em close.</i>	
	MARY:
59	Mas – ai de mim! – tu não me vês senão Nos pensamentos teus de amante ausente ²²³ , E sorrindo talvez, sonhando em vão [!]
60	O my poet, O my prophet, ²²⁴ Quando destes olhos louvaste o lindo ser, Pensaste acaso, enquanto ias cantando, Que isso já estava prestes de morrer?
<i>Álvaro retira do livro uma fita de cabelo, que estava como marcador.</i>	
	MARY:
61	Guarda esta fita que te mando, guarda... (Tirei-a dos cabelos para ti).
<i>Mary some do espelho e da tela central.</i>	
<i>Nos três telões de fundo, surgem, alternadamente, imagens em tom sépia do passado: Álvaro-Jovem e Mary em diversas situações, pelas ruas, diante de uma banca de flores.</i>	

²²³ Sintomaticamente, no poema original de Elizabeth Barret Browning, “Catarina to Camoens”, parte VI, não já nenhuma menção ao “amante ausente” conforme a tradução de Fernando Pessoa:

But, ah me! you only see me,
In your thoughts of loving man,
Smiling soft, perhaps, and dreamy,
Through the wavings of my fan;
And unweeting
Go repeating
In your revery serene,
“Sweetest eyes were ever seen.”

Deste modo, pode-se especular que este acréscimo do poeta-tradutor deixa transparecer algo de sua própria relação de ausência/negligência para com o sexo feminino. Ressalto ainda que espelha-se nesta versão/ato falho o seu quase ficcional namoro com Ophélia Queiroz.

²²⁴ Como a personagem Mary é inglesa, optei por inserir algumas falas em sua língua, visando explicitar sua origem. O mesmo será feito nas personagens de Freddie e Walt Whitman.

62	<p>ÁLVARO: Ela me amou porque amor Só imperfeição quer amar.</p>
63	<p>Que será feito de ti?</p>
64	<p>Casaste. Creio que és mãe. Deves ser feliz. Por que o não haverias de ser?</p>
<p><i>No palco, Álvaro observa, nos telões de fundo, ele jovem e a Mary, no passado, sentados num café. riem. Mary leva um pedaço de doce à boca de Álvaro-Jovem, se dão as mãos. Álvaro olhando para estas lembranças evoca:</i></p>	
65	<p>ÁLVARO: Tuas mãos esguias, um pouco pálidas, um pouco minhas...</p>
66	<p>Recordo para ter em que pensar, sem pensar.</p>
67	<p>De repente, num meio suspiro, [] disseste:</p>
<p><i>Mary, no café, fala para Álvaro-Jovem:</i></p>	
68	<p>MARY: Tenho pena que todos os dias não sejam assim.</p>
<p><i>No palco, Álvaro vê esta lembrança sumir gradualmente.</i></p>	
69	<p>ÁLVARO: Assim como naquele dia que não fora nada...</p>

70	<p>[A] pena é todos os dias serem assim, assim; [O] mal é que feliz ou infeliz, A alma goza ou sofre o íntimo tédio de tudo.</p>
71	<p>MARY (voz gravada): Coitado do Álvaro de Campos! Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!</p>
<p><i>Álvaro, irritado, reage imediatamente:</i></p>	
72	<p>ÁLVARO: E, sim, coitado [de mim!] Mais coitado [de mim] que de muitos que são vadios e vadiam, Que são pedintes e pedem, Porque a alma humana é um abismo.</p> <p>Eu é que sei. [] <i>(Pausa rápida)</i></p>
73	<p>Que inquietação profunda, que desejo de outras coisas.</p>
74	<p>Que desejo talvez de outros modos de estados de alma</p>
75	<p>Como um mendigo de sensações impossíveis Que não sabe quem lhas possa dar...</p>
<p><i>Na tela central, imagens de uma discussão de Álvaro-Jovem e Mary no passado. Álvaro-jovem afasta-se e fica só a Mary, que olha para o Álvaro-Adulto no palco.</i></p>	
76	<p>MARY: Coitado dele!</p>

<i>Álvaro relembra do que sucedeu e diz:</i>	
77	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tal é o fado da moça cândida, Doce florzinha das sombras rústicas! No seu simplório amor traída, E em sua tola confiança; Até que ela, maculada como tu, É atirada na lama.</p>
<i>Na tela, Mary, despida de sua docilidade habitual, dispara cortante:</i>	
78	<p>MARY:</p> <p>Tal é o infeliz fado do poeta sofredor, Que labuta em penúrias e infortúnios, Mas pelo orgulho ou astúcia é levado Ao abismo da miséria[.] Até que, sem apoio nenhum senão do Céu, Sucumbe, arruinado! ²²⁵</p>
<i>Álvaro, consternado, dá-se conta de ir ido longe nesta discussão do passado.</i>	
79	<p>ÁLVARO:</p> <p>E assim é tudo arrependimento. E o arrependimento é pura abstração. Dá um certo desconforto.</p>
80	<p>E fazer sofrer alguém não tem esquecimento.</p>
81	<p>Sim, aquela rapariga foi uma oportunidade da minha alma. Hoje, o arrependimento é que é afastado da minha alma.</p>

²²⁵ Para tornar a fala mais teatral, alterei a tradução original, que utilizou vocábulos arcaicos e construções que não são corriqueiras em língua portuguesa.

82	<p>O que podia ter sido...</p> <p>Sim, sempre o abstrato, o impossível, o irreal mas perverso —</p> <p>O que podia ter sido.</p>
83	<p>E não é com piadas [] que te apago da imagem</p> <p>Que tens no meu coração;</p> <p>Não te disfarço, meu único amor, e não quero nada da vida.</p>
<p><i>Mary surge novamente na tela e, agora, já olha de um modo mais complacente para Álvaro.</i></p> <p><i>Ela está dentro de um vagão de comboio, tem um lenço nas mãos.</i></p> <p><i>Alvaro, no palco, envia um beijo para Mary.</i></p>	
84	<p>ÁLVARO:</p> <p>Um terno beijo, e nos separaremos!</p>
85	<p>MARY:</p> <p>Um só adeus, e não mais nos veremos!</p>
<p><i>Mary de dentro do vagão, já a partir, acena com um lenço.</i></p>	
86	<p>ÁLVARO:</p> <p>A minha alma era parte do lenço com que aquela rapariga acenava</p>
87	<p>Dobrado de lágrimas, eu te saúdo,</p> <p>Aflitos suspiros e gemidos retribuo.</p>
88	<p>MARY:</p> <p>Quem ousa dizer que a Fortuna o atormenta</p> <p>Quando a estrela da esperança o abandona?</p>
<p><i>Mary some completamente, fica um céu plúmbeo na tela.</i></p>	

ÁLVARO:

⁸⁹ A mim nenhum raio de luz já acalenta,
O mais negro desespero me ensombra.

(Quebra abruptamente o tom, com deboche)

⁹⁰ Se eu casasse com a filha da minha lavadeira, talvez fosse feliz.

Final da cena 2

4.3 CENA 3 – ÁLVARO E FREDDIE

Álvaro folheia o álbum e recorda-se de alguém em especial.

Na tela central, destaque para foto de um belo rapaz: “Freddie”.

ÁLVARO:

- 91 Rapaz dos cabelos de ouro que não me pode amar [...]
 Olha, a vida é curta e os lábios vão-se apagar...
 Sim, sou triste e feio
 Mas ama-me um pouco ou finge²²⁶... Primeiro amar
 Antes de partir e, depois, que eu sonhe
 O que foi real, enquanto a vida se esvai devagar...

Na tela central, imagens de Freddie numa estação de comboio.

Nas telas laterais, planos mais próximos e variados desta cena da estação.

Freddie deita fora um cigarro meio fumado. Em seguida acende um novo cigarro. Está impaciente, olha para o relógio, para os trilhos vendo se vem o comboio, para a porta para ver se vem alguém.²²⁷

No palco, observa a partida de Freddie. Pega um livro de poemas de Shakespeare e lê.

ÁLVARO (voz gravada):

- 92 Senhor e dona de minha paixão; []
 Roubas a atenção dos homens, e causas espanto às mulheres.
 []
 Até a Natureza, ao te conceber caiu-lhe o queixo,
 E eu também, caído a teus pés, []
 Teu é o meu amor e, teu uso dele, seu tesouro.

²²⁶ Este verso remete a um relato da Ophélia Queiroz (Lv.24, p.23, Ls.1-2): “O Fernando (...) não acreditava que eu pudesse gostar dele. Dizia-me numa carta: ‘**Se não podes gostar de mim a valer, finge, mas finge tão bem que eu não perceba**’.” Grifo nosso.

²²⁷ Esta cena descreve, imagetivamente, um poema de Fernando Pessoa (AdeC, Lv.1, P.470, Vv.1-5):

E deito um cigarro meio fumado fora
 Para irremediavelmente acender um novo cigarro
 Impaciente até à angústia
 Como quem espera numa estação dos arredores
 O comboio que há-de trazer ah tão talvez, quem talvez venha

93	<p>ÁLVARO: Eras atraente e belo; eu não: apenas amava. <i>(Ouve, em voz gravada, um assobio masculino entoando uma canção romântica)</i></p>
94	<p>[Ah! Freddie!] Na minha imaginação ele está já perto e é visível. [] E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele, []</p>
95	<p>Um garanhão de enorme beleza, feroso e respondendo às minhas carícias, [] Olhos cheios de perversidade cintilante... [] Os seus membros bem torneados tremem de prazer...</p>
96	<p>O rapaz que eu amo torna-se um homem não por forças alheias mas por mérito próprio, Mais vale ser perverso que virtuoso por conformismo ou medo.</p>
<p><i>Pega uma bebida, tenta esquecer, hesita, volta a olhar. Dirige-se ao baú, vasculha e encontra um boné e um cachecol. Emociona-se e aspira os objetos.</i></p>	
97	<p>ÁLVARO: Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te [!]</p>
<p><i>Dirige-se ao espelho e se veste como Freddie o faria. Freddie surge no espelho. Álvaro vira-se, já o tendo "incorporado". Anda de modo firme. Fala como Freddie, cuja imagem permanece no espelho, dublando Álvaro e realizando os mesmos gestos.</i> <i>Nas telas de fundo, planos fechados e close de Freddie.</i></p>	
98	<p>ÁLVARO: [Álvaro,] Nada me prende a nada. Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.</p>
99	<p>FREDDIE: Tudo me interessa e nada me prende.</p>

100	<p>ÁLVARO: <u>Anseio com uma angústia de fome de carne [!]</u></p>
<p><i>Agora é Freddie quem fala e Álvaro o dubla, dando continuidade ao texto acima, sendo que a frase sublinhada é dita simultaneamente por ambos.</i></p>	
101	<p>FREDDIE: <u>Anseio com uma angústia de fome de carne [!]</u> O que não sei que seja[!...]</p>
102	<p>Uma vontade [] de comer o Universo Uma vontade física de comer o Universo²²⁸</p>
103	<p>ÁLVARO: Uma fúria desmedida[...]</p>
104	<p>Pensar isto faz frio, faz fome duma coisa que se não pode obter.</p>
105	<p>FREDDIE: Me conquistar, sendo eu tão jovem...</p>
106	<p>ÁLVARO: Com pérfido coração []</p>
107	<p>FREDDIE:²²⁹ (<i>debochado</i>) [] nunca vai me conquistar com palavras lisonjeiras. Isso é que jamais acontecerá! []</p>
108	<p>Seu dinheiro pode comprar gado e rebanho, [] Mas a mim não alugará nem comprará Pois um velhote nunca vai me conquistar.</p>

²²⁸ Aqui, repete-se a frase, desta vez inteira, para potencializar.

²²⁹ Nesta fala de Freddie, houve um rearranjo mais radical do poema original para construir o diálogo.

109	<p>ÁLVARO:</p> <p>Juventude imensa e sensual e sedutora... []</p> <p>Sabes que a velhice virá atrás de ti com a mesma graça, força e fascínio?</p>
110	<p>FREDDIE:</p> <p>Almas honestas</p> <p>Com horas pra dormir e pra comer,</p> <p>Que um raio as parta!</p>
<p><i>Álvaro retira o boné e o cachecol, coloca-os no cabideiro. Volta a agir normalmente. Olha em direção ao espelho e se vê junto com Freddie dentro do espelho.</i></p> <p><i>Nos telões de fundo, planos desta cena.</i></p>	
111	<p>ÁLVARO:</p> <p>Lembro-me bem de seu olhar.</p> <p>Ele atravessa ainda a minha alma,</p> <p>como um risco de fogo na noite.</p> <p>Lembro-me bem do seu olhar. O resto...</p>
112	<p>Tu és todo o meu mundo[...] []</p> <p>Não há ninguém para mim, nem eu para mais ninguém[.]</p>
113	<p>FREDDIE:</p> <p>És tu a pessoa que acaba de se sentir atraída por mim?</p> <p>Para começar, aviso-te que sem dúvida sou muito diferente daquilo que supões;</p> <p>Supões que vais encontrar em mim o teu ideal?</p> <p>Julgas que é assim tão fácil conseguires que eu seja teu amante?</p> <p>Julgas que a minha amizade te daria plena satisfação?</p> <p>Julgas que sou de confiança e fiel?</p> <p>Nada mais vês para além desta fachada []?</p> <p>Supões que avanças num caminho real em direção a um homem real e heróico?</p> <p>Não pensaste, ó sonhador, que tudo pode ser [] uma ilusão?</p>

<p><i>Freddie e Álvaro, Dentro da tela, iniciam um jogo de sedução e olhares, quando estiverem quase se beijando, Freddie lança Álvaro com força para o chão. No palco, Álvaro também cai. Os dois “Álvaros” – real e virtual – permanecem caídos no chão, tristes. Na tela e no espelho, agora, apenas Freddie.</i></p>	
114	<p>ÁLVARO:</p> <p>Eu quem sou para que chore e interrogue? Eu quem sou para que te fale e te ame? Eu quem sou para que me perturbe ver-te?</p>
115	<p>FREDDIE:</p> <p>Respiro melhor agora que passaram as horas dos encontros, Faltei a todos com uma deliberação do desleixo.[...]</p>
116	<p>ÁLVARO:</p> <p>Passa de mim, passa da minha vista, Vai-te de dentro do meu coração[.] [] Perde-te, segue o teu destino e deixa-me...</p>
117	<p>Nada depois, e só eu e a minha tristeza [] No silêncio comovido da minh'alma...</p>
118	<p>FREDDIE:</p> <p>É inútil prolongar a conversa de todo este silêncio...</p>
119	<p>ÁLVARO:</p> <p>Olha-me em silêncio e em segredo e pergunta a ti [] — Tu que me conheces — quem eu sou...</p>
120	<p>FREDDIE:</p> <p>Entre nós não houve [] Senão os olhares de uma só vontade[...]</p>
121	<p>Não tenho sinceridade nenhuma que te dar.</p>

122	<p>Meu pobre amigo, não tenho compaixão que te dar. A compaixão custa, sobretudo sincera[...]</p>
123	<p>ÁLVARO: (<i>alienado, não querendo escutar</i>) Pouca verdade! Pouca verdade! Tenho razão enquanto não penso. Pouca verdade...</p>
124	<p>FREDDIE: A verdade? [...] (<i>exaltado</i>) De quê? [...] Não posso ter a certeza dela[!]</p>
125	<p>ÁLVARO: Devagar... [...] Nada de emoções!... Cautela!</p>
126	<p>FREDDIE: (<i>agressivo</i>) Para que não ter por ti desprezo? Porque não perdê-lo?... Ah, deixa que eu te ignore...</p>
127	<p>ÁLVARO: E que o vosso desprezo por mim nunca me abandone [...] Fazei de mim o vosso escravo e a vossa cousa!</p>
128	<p>Fazei de mim o poço para o vosso desprezo de domínio!</p>
129	<p>FREDDIE: Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia[!] []</p>

130	ÁLVARO: O irreparável do meu passado — esse é que é o cadáver!
131	FREDDIE: Mas não e só o cadáver Essa pessoa horrível que não é ninguém[!] (grita) [<i>Personne! Nada!</i>] ²³⁰
132	ÁLVARO: Não fales alto, que isto aqui é vida – Vida e consciência dela[...]
133	FREDDIE: Tu não sabes o que tem sido a minha vida!... [] Se tu soubesses o que eu sinto à noite, nos hotéis, pelas ruas[...] Se tu soubesses! []
134	ÁLVARO: [] Mas eu próprio não sei o que é que sinto...
135	FREDDIE: Coitado do Álvaro de Campos! Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!
<i>Álvaro se recompõe. Levanta-se e justifica com raiva e mágoa:</i>	

²³⁰ Conforme dito no **capítulo 2.4**, Ophélia Queiroz criou para Fernando Pessoa o apelido de *Ferdinand Personne*, num trocadilho com a polissemia do vocábulo em francês, que tanto pode significar *pessoa* como *ninguém*. Fez isto para ressaltar o caráter despersonalizado do poeta. Este apelido está num dos envelopes que ela endereçou-lhe: *Monsieur Ferdinand Personne*, já mostrado na figura 14.

136	<p>ÁLVARO: Vem, vamos falar de vileza! Boca irrevente para acusar!</p>
137	<p>Por que deixas prostituir o teu ser [] aos usos mundanos[?]</p>
138	<p>[] Eu amava-te, Freddie!²³¹ Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu foste para mim! (<i>pausa</i>)</p>
<p><i>Na tela central, surgem as imagens de Mary e Freddie. Há uma intimidade sensual entre estes. Álvaro, no palco, olha e demonstra ciúme e desconforto. Freddie aproxima-se da tela, ficando em close, de modo que Mary ao fundo some. Freddie dirige-se a Álvaro:</i></p>	
139	<p>FREDDIE: De qual de nós é que ela gosta?</p>
140	<p>ÁLVARO: Como é que podemos chegar a discutir isso?</p>
141	<p>FREDDIE: Nem falar nela, não é verdade?</p>
142	<p>ÁLVARO: E sobretudo não ser o primeiro a pensar em falar nela! (<i>Ambos olham-se coléricos</i>)²³²</p>

²³¹ Refiz o verso de outro modo.

²³² Didascália construída a partir do verso “Assomou ao mesmo tempo ao fundo dos dois olhares”, que se encontra no corpo do mesmo poema usado para o diálogo em questão (AdeC, Lv.1, P.406, V.21).

143	<p>FREDDIE: Vou-me deitar! []</p>
144	<p>ÁLVARO (voz gravada): E tudo isto [] Por causa de uma empregada²³³ de escritório agradável e solene.</p>
145	<p>ÁLVARO: Ah, vamo-nos deitar! Se fizer versos a respeito disto, já sabes, é desprezo!</p>
<p><i>Freddie afasta-se e Mary surge no quadro, eles se beijam apaixonados e olham para Álvaro.</i></p>	
146	<p>ÁLVARO: Mary, eu sou infeliz... Freddie, eu sou infeliz... Oh, vós todos, todos vós, casuais, demorados, Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o fizésseis[.] []</p>

²³³ Referência à Ophélia Queiroz, como que uma sobreposição de papéis. Até porque Álvaro se imiscuía na vida real de Pessoa e pode ter trazido para o duplo universo ficcional um fragmento biográfico de seu demiurgo.

<p><i>Na tela central, Mary e Freddie somem.</i></p> <p><i>No palco, Álvaro liga o rádio, que toca a música “Os homens que vão pra guerra”²³⁴.</i></p> <p><i>Álvaro está de costas para o público.</i></p> <p><i>Na tela central, close de Álvaro reagindo a estas cenas.</i></p>	
<p>TELA esquerda</p> <p><i>Imagens relativas à I Guerra Mundial – manchetes de jornais portugueses e ingleses e filmes de arquivo – com inserts de Freddie caracterizado com uniforme de soldado escocês.</i></p>	<p>TELA direita</p> <p><i>Em paralelo, Mary sentada à poltrona, ao lado da bay window e chove. Ela lê o jornal. Close nas manchetes de guerra. Rosto de Mary angustiada.</i></p>
<p><i>Explosão, fumaça. Freddie morto. Tudo em preto-e-branco</i></p>	<p><i>Mary deixa cair uma lágrima. E tudo fica em preto-e-branco.</i></p>
<p><i>Sequência vai do rosto de Freddie, sangrando e desce pelos braços que o apoiam²³⁵. Apenas o sangue em vermelho. A chuva dilui o sangue que escorre pela mão até o chão pedregoso.</i></p>	<p><i>Sequência vai do rosto de Mary, desce pelo braço segurando o jornal, deixa a mão pender e o jornal cai sobre um tapete vermelho.</i></p>
<p><i>No palco, Álvaro olha pesaroso para as cenas, nas telas.</i></p>	
<p>147</p>	<p>ÁLVARO (voz gravada):</p> <p>Chovia ainda. A noite lenta havia descido Cerrando as pálpebras exaustas dos sentidos.</p>
<p><i>O rádio, com som característico de má sintonia, passa da música a uma narração de locutor imaginário²³⁶. A fala, abaixo, começa em inglês e, a partir da palavra sublinhada “whole”, o mesmo texto traduzido sobrepõe-se como se, agora, Álvaro escutasse em português.</i></p>	

²³⁴ *Os homens que vão pra guerra* (obra coral *a cappella*), de Fernando Lopes-Graça. Não estou certo da época em que a letra foi elaborada, pois foi recolhida de Lopes-Graça, que a musicou. Todavia, mesmo que seja um anacronismo, optei por usar, em virtude do tema estar tão bem ajustado a cena em causa.

²³⁵ Esta imagem remete ao verso “A cabeça pendia sobre os braços jacentes” (FPin, Lv.12, P.135, V.352).

²³⁶ Esta cena é um delírio de Álvaro, pois ele não poderia sequer recordar de uma locução da I Guerra Mundial, posto que, naquela época, ainda não havia o pleno desenvolvimento da radiodifusão em Portugal.

	<p>LOCUTOR DE RÁDIO (voz gravada):</p> <p>148 The boy lay dead On the low couch, on whose denude <u>whole</u>,</p> <p>149 O jovem morto jazia No leito raso e, no todo desnudado, Aos olhos de [Álvaro], em dor amedrontado[.] []</p> <p>150 O jovem jazia morto e o dia era nocturno Fora. Caía a chuva como um aviso soturno []</p> <p>151 Morto está [Freddie]. Morto para sempre; Para sempre morto e todo o amor o chora. []</p> <p>152 Se o amor encontra a morte, que sentir? Se a morte vence o amor, o que saber? []</p> <p>153 Ó [Álvaro], que será tua vida, fria agora?</p>
<p><i>A locução imaginária interrompe abruptamente, volta a música. Álvaro desperta de seu delírio. Na tela central, Freddie morto em fusão com estátua de soldado de guerra. Álvaro olha para a estátua como se olhasse para uma divindade.</i></p>	
	<p>ÁLVARO (voz gravada):</p> <p>154 Nem a Morte virá arrastar-te sob a sombra, Quando estes versos te elevarem à eternidade: Enquanto a humanidade puder respirar e ver, Viverá meu canto, e ele te fará viver.</p>

	ÁLVARO:
155	Como este infante que alourado dorme Fui. Hoje sei que há morte.
156	Amor, amor, ó meu amor! Já és um deus. [...]
157	Amor, amor, meu amor-deus! []
158	Esse amor foi vivido qual religião <i>(muda de tom)</i>
159	Meu amor perdido, não te choro mais, que eu não te perdi! Porque posso perder-te na rua, mas não posso perder-te no ser, Que o ser é o mesmo em ti e em mim. Muito é ausência, nada é perda! Todos os mortos – gente, dias, desejos, Amores, ódios, dores, alegrias – Todos estão em outro continente... Chegará a vez de eu partir e ir vê-los. De se reunir a família e os amantes e os amigos Em abstracto, em real, em perfeito, Em definitivo e divino. Reunir-me-ei em vida e morte Aos sonhos que não realizei, Darei os beijos nunca dados, Receberei os sorrisos que me negaram, Terei em forma de alegria as dores que tive ²³⁷ ...

Final da Cena 3

²³⁷ Na edição de CB aparece: “Terei enfim de alegria as dores que tive”(AdeC, Lv.3, P.318, V.16). Tal mudança altera o sentido e perde a carga dramática. “em forma de” (TRL) ressalta a ideia de compensação, de ressarcimento pelo sofrimento vivenciado.

4.4 CENA 4 – ÁLVARO E A TIA VELHA

Álvaro pega outra bebida. Volta a vasculhar o baú. Encontra um xale. Ouve ao longe, a tia murmurar uma velha canção em arranjo medieval: a "Bela Infanta" (voz gravada).

ÁLVARO:

160

Minha velha tia, que me amava[...]

(com desdém) que me amava por causa do filho que perdeu[!]²³⁸

Ouve a Tia cantarolar (voz gravada) só a melodia.

Defronte ao espelho coloca o xale, devagar. A Tia surge no espelho e executa os mesmos movimentos que Álvaro.

Nas telas de fundo, surge uma reprodução do próprio quarto, onde também está a Tia.

Álvaro vira-se de costas para o espelho. A Tia canta a "Bela Infanta":

TIA:

161

Estando a Bela Infanta

No seu jardim assentada,

Seu pente de ouro na mão,

Seus cabelos penteava...

ÁLVARO (voz gravada):

162

Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me

Se bem que eu fosse já crescido demais para isso...

Lembro-me e as lágrimas caem sobre meu coração e lavam-no da vida [.]

Nas telas de fundo, onde está a reprodução do quarto, a Tia dirige-se até a cama e senta-se.

No palco, Álvaro vê na tela, Álvaro-Menino caminhar até a cama e deitar-se no colo da Tia.

Álvaro também faz o mesmo e deita-se na cama vazia, na mesma posição do seu eu-menino.

²³⁸ Esta repetição/desdobramento do verso tem como objetivo mostrar o sentimento dúbio de saudade/descrença em relação ao afeto que a Tia nutria por ele.

163	<p>ÁLVARO: A minha velha tia na sua antiga casa, no campo Onde eu era feliz e tranquilo e a criança que eu era... Penso nisso e uma saudade toda raiva repassa-me [...] [...]</p>
164	<p>Revejo aquilo na imaginação com tal realidade Que depois, quando penso que aquilo acabou E que ela está morta[...]</p>
165	<p>E nem choro, de atento que estou ao terror da vida...</p>
166	<p>Chora-se de repente, e todas as tias mortas fazem chá de novo Na casa antiga [...]</p>
167	<p>Aquilo era tão real, tão vivo, tão actual!... Quando em mim o revejo, está outra vez vivo em mim...</p>
168	<p>Lembra-me a voz da [tia] velha Contando-me contos de fadas.</p>
169	<p>Memória dos contos de fadas sem a vida lá fora, A canção do berço revivida através do menino sem futuro, O calor, a [tia], o menino, O menino que se vai deitar E o sentido inútil da vida[.]</p>

As três telas de fundo serão utilizadas, simultaneamente, projetando o que está descrito abaixo:

Tela central: A Tia narra "Eros e Psiquê" como se fosse um conto de fadas, utilizando-se de marionetes, bonecos ou fantoches que representem os personagens do conto.

Tela esquerda: Imagens do que é narrado. O "Príncipe" será Álvaro-Jovem e a "Princesa", Mary.

Tela direita: Alternam-se imagens do Álvaro-Adulto (sem aparecer o rosto) e do Álvaro-Menino no colo da Tia.

Ou seja, será uma cena narrada em três planos distintos.

TIA:
170 Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,

	<p>E falso, ele vem seguro, E, vencendo estrada e muro, Chega onde em sono ela mora.</p> <p>E, inda tonto do que houvera, À cabeça, em maresia, Ergue a mão, e encontra hera, E vê que ele mesmo era A Princesa que dormia.</p>
	<p><i>Na tela esquerda, a mão do "Príncipe" levanta a hera</i> <i>Na tela direita, surge o rosto de Álvaro-Adulto, que levanta sobressaltado.</i> <i>No palco, Álvaro tem o mesmo sobressalto.</i></p>
171	<p>ÁLVARO: <i>(a olhar para a cena da tela)</i> Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher...</p>
	<p><i>Álvaro vê a tia no espelho sumindo e cantando:</i></p>
172	<p>TIA: Que noite serena! Que lindo luar! Que linda barquinha bailando no mar!</p>
	<p><i>Álvaro, com o olhar perdido, pensa:</i></p>
173	<p>ÁLVARO (voz gravada): Suave todo o passado [...] me surge... O terceiro-andar das tias, o sossego de outrora [...]</p>
	<p><i>Nas telas de fundo, imagens do que Álvaro descreve em suas lembranças. Serão detalhes, flashes desconexos, sem formar uma cena inteira: relógios, mãos na máquina de costura passando um tecido, os pés no pedal. Chá sendo servido. Mãos de criança passando manteiga nas torradas.</i></p>

174	<p>ÁLVARO:</p> <p>A infância sem futuro pensado. O ruído aparentemente contínuo da máquina de costura delas[...]</p>
175	<p>Na ampla sala de jantar das tias velhas O relógio tictaqueava o tempo mais devagar. [...]</p>
176	<p>E o som só dentro do relógio acentuado No serão sem ninguém das casas de jantar da província Põe-me o tempo inteiro em cima da alma, E enquanto não chega a hora do chá das tias velhas, O meu coração ouve o tempo passar e sofre comigo.</p>
177	<p>O meu coração tem saudades não sabe de quê.</p>
178	<p>Chá com torradas na província de outrora... [...]</p>
179	<p>Desde que o chá e as torradas me faltaram no coração [sinto-me]</p>
180	<p>Eternamente criança [e] Eternamente abandonado [!...]</p>
181	<p>Ó coração por sarar! quem me salva de ti?</p>
182	<p>Quem me dará outra vez a minha infância perdida? Quem ma encontrará no meio da estrada de Deus[?]</p>
<p><i>Álvaro como que despertando desta nostalgia, declara:</i></p>	
183	<p>ÁLVARO:</p> <p>Meu Deus, que fiz eu da vida?</p>
184	<p>Falhei no que fui, falhei no que quis, falhei no que soube.</p>

185	Ah o horror da felicidade que não se conheceu... O horror do que foi, porque o que está está aqui.
<i>Ao fundo, ouve-se a Tia cantarolando "Que Noite Serena".</i>	
186	ÁLVARO: [] Relembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro de mim E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-me tanto! Como fui ingrato para ela – e afinal que fiz eu da vida?
187	Os mortos! Que prodigiosamente E com que horrível reminiscência Vivem na nossa recordação deles!
188	Ó meu passado de infância, boneco que me partiram! Não poder viajar para o passado, para aquela casa e aquela afeição, E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!

Final da Cena 4

4.5 CENA 5 - ANIVERSÁRIO

No palco, Álvaro está ao lado do baú. Retira uma boneca de louça (estilo antigo do tipo "biscuit". A roupa da boneca deve ser idêntica ao figurino da personagem "Mary").

A música "Alecrim dourado"²³⁹ começa num volume baixo, sobe para médio e volta a abaixar.

ÁLVARO:

189 No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.

[]

190 O que eu sou hoje é terem vendido a casa.
É terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...

A música começa outra vez, mas em volume baixo. Ouve-se risos infantis.

Nas telas de fundo, em tom sépia, imagens de festa de aniversário.

ÁLVARO:

191 Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...
A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na loiça, com mais copos,
O aparador com muitas coisas — doces, frutas [...]
As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...

²³⁹ A música "Alecrim Dourado" deve ser gravada por um coro infantil.

<i>A música aumenta. Aos poucos, surge o som de batimentos cardíacos, que se intensifica junto com a música. Quando esta estiver bem alta, é interrompida com o grito (frase sublinhada):</i>	
192	ÁLVARO: <u>Pára, meu coração!</u>
<i>Neste exato momento, na tela central, close de Álvaro-Menino assoprando a vela. Com o grito, some a imagem.</i>	
193	ÁLVARO: Não penses! Deixa o pensar na cabeça! Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus! Hoje já não faço anos. Duro. Somam-se-me dias. Serei velho quando o for. Mais nada.
194	Sinto uma raiva – sim, uma raiva! Do tempo que passa sem se deter[!]
195	Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...

Final da Cena 5

4.6 CENA 6 – ÁLVARO E A MÃE

No palco, Álvaro pega uma carta no baú.

Na tela central, Álvaro-jovem a escrever a carta, para e lê um trecho do que enviará.

ÁLVARO-JOVEM:

196 A mamã gosta de mim; não simpatiza comigo.

Não nos daremos mal. Por intolerante que a Mamã seja, eu não o sou. Eu compreendo que a Mamã não me compreenda e, ainda que essa incompreensão... (*aqui o Álvaro-Adulto, no palco, lê a carta em sobreposição*) me irrite e me fira...

ÁLVARO: (*em continuidade ao que ele em jovem dizia*)

197 ...me irrite e me fira, e a sua revoltante falta de tacto me fira e me irrite mais, sofro demais os ímpetos de quase-ódio que isso causa, e escrevo com este incómodo, secamente, lucidamente.

198 Bem sei que a Mamã vai responder a isto num tom um tanto ou quanto irônico. Mas isso não me fere. O que me nauseia é a droga dos conselhos e a incompreensão *a sério*. Aquela que, como as ironias que espero, é a sorrir, não me incomoda.

Álvaro devolve a carta ao baú e pega um terço e um véu negro. Ouve-se um murmúrio (voz da mãe). Dirige-se ao espelho, pega no terço, reza contrito.

No espelho, surge a mãe, toda de negro, dramática, com o mesmo véu negro, terço e missal.

Nas telas de fundo, planos próximos da mãe e detalhes do terço e do missal.

ÁLVARO:

[Mãe!]

199 Lembras-te ainda de mim?

Tu conhecestes-me há muito tempo..

Eu era aquela criança triste de quem tu não gostavas[.]

200 Lembras-te? A criança triste que brincava na praia

Sozinha, longe dos outros, sossegadamente[.]

201	A criança triste que brincava sempre longe dos outros [.]
202	Sei que [me] olhas e que não compreendes qual a tristeza Que me mostra triste... Que não é pena, nem é saudade, nem desgosto, nem mágoa... Ah, é a tristeza[...]
203	A tristeza irreparável [!]
204	E não me compreendes, [] E não poderás nunca compreender...
<p><i>As telas de fundo ficam pretas.</i></p> <p><i>A iluminação deve ocultar Álvaro no palco. Só terá a projeção do espelho.</i></p> <p><i>Neste momento, Álvaro e a Mãe invertem suas posições.</i></p> <p><i>O ator afasta-se do palco. Álvaro surge dentro do espelho.</i></p> <p><i>Na tela central, reprodução do quarto, em que surge a Mãe.</i></p> <p><i>Enquanto Álvaro fala, no espelho, a Mãe, na tela, pega um álbum de fotos no baú e folheia com desdém. Dentro do espelho, Álvaro indaga:</i></p>	
205	<p>ÁLVARO:</p> <p>A nossa vida, ó mãe, a nossa perdida vida...</p>
206	<p>Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!</p> <p>Que é do teu menino? []</p>
207	<p>MÃE:</p> <p>Está maluco.</p>

208	<p>ÁLVARO:</p> <p>Há certos momentos do dia, recordo tudo isto (<i>aponta para o álbum aberto que a mãe tem nas mãos</i>) e apavoro-me, Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados, deste auge.</p>
209	<p>Carinhos? [...]</p>
210	<p>MÃE:</p> <p>[] Afectos? (<i>fecha o álbum abruptamente</i>) São memórias... (<i>joga o álbum no baú</i>) É preciso ser-se criança para os ter...</p>
<p><i>As telas de fundo ficam pretas. Ainda no espelho, Álvaro indaga:</i></p>	
211	<p>ÁLVARO:</p> <p>Mas mãe, não haverá Um deus que não me torne tudo em vão, Ou um outro mundo em que isso agora está?</p>
<p><i>A Mãe, com a cabeça, faz sinal que "não" e eles retornam às posições originais. Álvaro, no palco, é iluminado. No espelho ressurge a Mãe.</i></p>	
212	<p>ÁLVARO:</p> <p>Por detrás destas leis inflexíveis e ferozes da vida Haverá alguma ternura divina que compense isto tudo?</p>
213	<p>MÃE:</p> <p>Ah, não, nenhuma – nem morte, nem vida, nem Deus! (<i>joga o terço e o missal no chão</i>)</p>
<p><i>Na tela central, planos próximos da Mãe.</i></p>	
214	<p>ÁLVARO:</p> <p>Sem Deus não há vida nesta vida[.]</p>

<i>Álvaro recolhe o véu, o terço e o missal, enquanto é observado pela mãe.</i>	
215	<p>MÃE: E assim é a vida. Arregace as mangas da camisa civilizada[.]</p>
216	<p>ÁLVARO: Merda p'rá vida!</p>
217	<p>Em sua essência a vida é monótona.</p>
218	<p>A vida humana é tédio.</p>
219	<p>MÃE: Sua criança sem força de vontade! Vai trabalhar[!] Não achas que já é tempo de o fazeres?</p>
220	<p>ÁLVARO: Ah, quem me dera ser desempregado! Não ter que fazer a valer, mas de dentro!</p>
221	<p>Ter profissão pesa aos ombros como um fardo pago, Ter deveres estagna[.]</p>
222	<p>MÃE: Ninguém se sente inapto a menos que seja inapto. Ninguém é homem se não <i>agir</i>. Ninguém <i>age</i> se não <i>quiser</i>. Ninguém quer se não fizer algo de si próprio. Sê alguém!</p>
223	<p>Mais vale isso que ter a alma dos outros.</p>
224	<p>ÁLVARO: Cada alma é uma escada para Deus,</p>
225	<p>Não somos senão fantasmas de fantasmas[!]</p>

226	<p>MÃE:</p> <p>Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexos, sem consequência, Sempre, sempre, sempre, Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma[!]</p>
227	<p>ÁLVARO:</p> <p>Esta velha angústia [] Transbordou[.] Em lágrimas, em grandes imaginações, Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror. Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum. Transbordou[!] Mal sei como conduzir-me na vida[.]</p>
228	<p>Cada vez estou mais só, mais abandonado. Pouco a pouco quebram-se-me todos os laços. Em breve ficarei sozinho.</p>
229	<p>[] Sinto-me tão sozinho como um navio naufragado no mar. E sou, em verdade, um náufrago.</p>
230	<p>MÃE:</p> <p>Não me mace, nem me obrigue a ter pena! Olhe: tudo é literatura.</p>
231	<p>Tudo mais é estúpido como um Dostoievski ou um Gorki. Tudo mais é ter fome ou não ter que vestir.</p>
232	<p>Você sabe porque está tão triste?[]</p>

233	<p>ÁLVARO:</p> <p>Este meu estado de alma atual tem uma causa. Em torno de mim está-se tudo afastando e desmoronando.</p>
234	<p>ESTA ESPÉCIE de loucura Que é pouco chamar talento [...] Não me traz felicidade[.]</p>
235	<p>Estou cansado da inteligência. Pensar faz mal às emoções.</p>
236	<p>Minha inteligência tornou-se um coração cheio de pavor, E é com minhas ideias que tremo, com a minha consciência de mim[.]</p>
237	<p>Estou cansado da inteligência. Se ao menos com ela se percebesse qualquer coisa!</p>
238	<p>Pouco a pouco, [] Vou vivendo morrendo, [] Vou sendo tudo menos eu. [] Acabei Qual acabei! Estou farto de sentir e de fingir em...</p>
239	<p>MÃE:</p> <p>Com que então problema sexual? Mas isso depois dos quinze anos é uma indecência. [] Mas isto é estúpido, filho. [] E você devia revelar-se menos.</p>

240	<p>ÁLVARO: Mas eu não tenho problemas; tenho só mistérios[...]</p>
241	<p>Eu por minha parte saberei respeitar todos os preconceitos e as honestas incompreensões da sua alma²⁴⁰.</p>
<p><i>A Mãe vira a cara com reprovação e se afasta.</i></p>	
242	<p>ÁLVARO: <i>(em tom provocativo)</i> Olha, [mãe]: quando eu morrer tu hás-de [...] Contar àquele pobre rapazito Que me deu tantas horas tão felizes, Embora não o saibas, que morri... Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar, Nada se importará... [...]</p>
243	<p>MÃE: Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!</p>
244	<p>ÁLVARO: Eu é que sei. Coitado dele!</p>
<p><i>Na tela central, atrás da Mãe, surge uma casa antiga. Ela vira-se e sobe as escadas, enquanto Álvaro, no palco, diz o texto abaixo.</i></p>	
245	<p>ÁLVARO: Pobre velha casa da minha infância perdida! Quem te diria que eu me desacolhesse tanto! Que é do teu menino? []</p>

²⁴⁰ No original, há um trecho suprimido nesta frase: “Eu por minha parte saberei respeitar todos os preconceitos, [...] e as honestas incompreensões da sua alma”. Todavia, optei por considerar a frase sem este lapso, dando um sentido completo.

246	<p>MÃE: <i>(na tela, subindo as escadas)</i> Está maluco[!]</p>
247	<p>ÁLVARO: Que é de quem fui?</p>
248	<p>MÃE: <i>(ainda no tela, a Mãe repete)</i> Está maluco[!]</p>
249	<p>ÁLVARO: Hoje é quem eu sou.</p>
250	<p>A criança que fui chora na estrada. Deixei-a ali quando vim ser quem sou; Mas hoje, vendo que o que sou é nada, Quero ir buscar quem fui onde ficou.</p>
251	<p>A mãe que eu tinha, o antigo lar. A criança que fui, O horror do tempo porque flui. O horror da vida porque é só matar[!]</p>
<i>Ao pé da porta de entrada da casa, a mãe olha para o Álvaro.</i>	
252	<p>ÁLVARO: Perderei para sempre os afectos que tive e até os afectos que pensei ter?</p>
<i>A Mãe faz sinal que "sim".</i>	
253	<p>ÁLVARO: Aquece meu coração! Aquece ao passado, Que o presente é só uma rua onde passa quem me esqueceu...</p>

<i>No espelho, surge um big-close do próprio Álvaro (Consciência) e aconselha-o:</i>	
254	ÁLVARO (consciência): Sossega coração inútil, sossega!
<i>O rosto de Álvaro, em fusão, transforma-se no rosto da Mãe. Enquanto ela fala, Álvaro dubla.</i>	
255	MÃE: Sossega, porque nada há que esperar, E por isso nada que desesperar também...
256	ÁLVARO (voz gravada): Sossega, minha esperança factícia! Quem me dera nunca ter sido senão o menino que fui...
257	ÁLVARO: Mãe, [] A tua voz chega-me como uma chamada a parte nenhuma, como o silêncio da vida...
<i>O rosto da Mãe some</i>	
258	A morte de minha mãe quebrou o último dos laços externos que me ligavam ainda à sensibilidade da vida. [] O amor dela, que nunca me fora claro enquanto vivia, tornou-se nítido quando a perdi. Descobri, pela falta, como se descobre a valia de tudo, que a afeição me era necessária; que, como o ar, se respira e se não sente.
259	[] hoje estou só, humanamente abandonado e só, [] e eu ficarei só eternamente.

260	Quem fez lenha de todo o berço da minha infância? Quem fez trapos de limpar o chão dos meus lençóis de menino? [] Quem me vendeu ao Destino? Quem me trocou por mim?
261	Morreu quem eu nunca fui. Esqueceu a Deus quem eu havia de ser. Só o interlúdio vazio.

Final da Cena 6

4.7 CENA 7 – SOLIDÃO, REVOLTA E APELO

Álvaro, na escrivaninha, examina os papéis, alguns manuscritos outros datilografados.

ÁLVARO:

262 Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.

263 Que grande vantagem trazer a alma virada do avesso!
Ao menos escrevem-se versos.
Escrevem-se versos, passa-se por doido, e depois por génio, se calhar.
Se calhar, ou até sem calhar,
Maravilha das celebridades!
(*Álvaro senta e começa a escrever. Para logo*)

264 Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da humanidade.

Escreve, põe o manuscrito de lado. Pega a máquina, põe uma folha em branco. Datilografa quase que automaticamente. Retira o papel da máquina, continua escrevendo manuscritamente. Na tela central, a letra manuscrita irá surgindo sem que apareça a mão. No palco, ele rabisca. Corrige. Murmura algo. Escreve. Para. Pensa. Admira o que escreveu. Nas telas de fundo, imagens variadas dos textos manuscritos e datilografados de Álvaro.

ÁLVARO:

265 Estou escrevendo versos realmente simpáticos —
Versos a dizer que não tenho nada que dizer,
Versos a teimar em dizer isso,
Versos, versos, versos, versos, versos...
Tantos versos...
E a verdade toda, e a vida toda fora deles e de mim!

266	<p>Assim se faz literatura... Coitadinhos Deuses, assim até se faz a vida!</p>
267	<p><i>(pega um papel, murmura)</i> Às vezes tenho ideias, felizes, Ideias subitamente felizes, em ideias E nas palavras em que naturalmente se despejam... <i>(olha com atenção para o papel, move os lábios como que lendo, sem falar)</i></p>
268	<p>ÁLVARO(voz gravada): Porque escrevi isto? Onde fui buscar isto? De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu...</p>
269	<p>ÁLVARO: Génio? Neste momento Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu, E a história não marcará, quem sabe?, nem um[!] Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras. Não, não creio em mim. Em todos os manicómios há doidos malucos com tantas certezas! Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?</p>
<p><i>Muito intrigado, volta a olhar para os seus escritos e pensa:</i></p>	
270	<p>ÁLVARO(voz gravada): Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta Com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos? [...]</p>

Continua a escrever. É interrompido por alguém imaginário, que é projetado na tela esquerda.

271 Não: não quero nada! (*volta a escrever e logo vira-se de novo*)
 Já disse que não quero nada! (*levanta-se com ímpeto*)

Não me venham com conclusões!
 A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
 Não me falem em moral!
 Tirem-me daqui a metafísica!
 Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas.
 Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) []

Na tela central, surge uma enorme biblioteca vazia.

No palco, Álvaro se aproxima do móvel que funciona como estante de livros e bar.

ÁLVARO: (*à medida que fala junta os livros*)

272 Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na! (*atira os livros ao chão*)

Sou um técnico (*aponta para os livros caídos*), mas tenho técnica só dentro da técnica.
 Fora disso sou doido, com todo o direito de sê-lo.
 Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem pelo amor de Deus!

273 Não me queiram converter a convicção: sou lúcido.
 Já disse: sou lúcido.
 []

	Merda! Sou lúcido.
274	<p>Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?</p> <p>Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?</p> <p>Se eu fosse outra pessoa fazia-lhes, a todos, a vontade.</p> <p>Assim, como sou, tenham paciência!</p> <p>Vão para o diabo sem mim,</p> <p>Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!</p> <p>Para que haveremos de ir juntos?</p>
	<i>Vira-se e anda. Volta-se bruscamente como se alguém o segurasse pelo braço.</i>
275	<p>ÁLVARO:</p> <p>Não me peguem no braço!</p> <p>Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.</p> <p>Já disse que sou só sozinho.</p> <p>Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!</p>
	<i>Serve-se de vinho. Dirige-se à escrivaninha. Folheia alguns papéis.</i> <i>Toma um trago. Levanta a taça e dirige-se para o alto.</i>
276	<p>ÁLVARO:</p> <p>Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.</p> <p>Só humanitariamente é que se pode viver.</p>
	<i>Com a taça na mão, a cada palavra sublinhada, faz um brinde no ar.</i>
277	<p>ÁLVARO:</p> <p>Só amando os <u>homens</u>, as <u>acções</u>, a <u>banalidade dos trabalhos</u>[.] (<i>enojado, cospe a bebida no chão</i>)</p> <p>Só assim — ai de mim! —, só assim se pode viver</p> <p>Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!</p>

	<p>Vi todas as coisas, e maravilhei-me de tudo, Mas tudo ou sobrou ou foi pouco — não sei qual — e eu sofri. Vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos, E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse. Amei e odiei como toda a gente, Mas para toda a gente isso foi normal e instintivo, E para mim foi sempre a exceção, o choque, a válvula, o espasmo.</p>
	<p><i>Continua a beber mais e mais. Pega um livro de poemas de Robert Burns.</i> <i>Nas telas de fundo, detalhes do livro.</i> <i>Serve-se de mais vinho. Com a mão esquerda tem o livro de Burns aberto e com a direita faz um brinde.</i></p>
278	<p>ÁLVARO: Bênçãos à bebida! Dá-nos mais ainda Que a escola ou a universidade; Desperta o pensamento, a inteligência ilumina E enche-nos de sabedoria[!]</p>
	<p><i>Continua a beber. Agora, bebe com avidez uma garrafa de aguardente no gargalo.</i> <i>Nas telas de fundo, agora são como que as paredes do quarto. Um rato está a caminhar sobre a parede. Álvaro observa-o e ele se esconde. Álvaro se aproxima, o bicho sai detrás de um quadro da parede.</i></p>
279	<p>ÁLVARO: Suave, encolhido, tímido animalzinho, Oh, que terror se aperta em teu peitinho! Não precisas precipitar-te Em temerosa corrida! Eu não desejava arreliar-te e perseguir-te[.]</p>

<i>Álvaro estende a mão em direção ao rato virtual. Na tela, um close em sua mão com o bicho. Ao virar-se, tem a mão vazia, mas age como se acariciasse o animal, que só aparece na tela.</i>	
280	<p>ÁLVARO:</p> <p>Sincero lastimo a humana dominação [] Que o faz saltar Longe de mim, teu pobre companheiro</p>
281	<p>Mas ratinho, tu não estás sozinho Ter precaução pode ser algo bem vão: Os melhores planos de ratos e homens Por vezes se arruínam Deixando-nos imersos em tristeza e dor Em lugar da prometida alegria!</p>
282	<p>És contudo feliz se comigo comparado! Pois tão-somente o presente observas: Enquanto eu, oh! quando para trás olho Só planos frustrados enxergo! E quando olho para frente nada vejo, Senão maus augúrios, e estremeço!</p>
<i>No telão, o rato foge. Aparecem muitos outros. Em seguida, começam a aparecer centopeias, jacaré, tigre sem cabeça.²⁴¹</i>	
283	<p>ÁLVARO (a cantar)²⁴²:</p> <p>The other day indeed, With my shoe, on the wall, I killed a centipede</p>

²⁴¹ Tais imagens vêm do poema D.T., de Fernando Pessoa, em inglês, em que ele descreve ver estas alucinações, próprias de quem está com *delirium tremens* (DT). FPing, Lv.13, Pp.228-231

²⁴² A música é do dramaturgo Armando Nascimento Rosa e faz parte de sua peça *Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002). A partitura está no **Anexo A**.

<p>Which was not there at all. How can that be? It's very simple, you see - Just the beginning of D. T.</p> <p>When the pink alligator And the tiger without a head Begin to take stature And demanded to be fed, As I have no shoes Fit to kill those, I think I'll start thinking: Should I stop drinking?²⁴³</p>	
<p><i>Álvaro, tonteia e senta-se na cadeira e fica a girar. Simultaneamente, vai falar em inglês de modo embriagado e pensar em português com clareza.</i></p>	
<p>ÁLVARO: 284 Because this is this? Would I be wiser or better If life were other than this is?</p>	<p>ÁLVARO (voz gravada): 285 Porque isto se passa em mim? Seria sábio ou melhor Se a vida não fosse assim?</p>

²⁴³ A tradução de Luísa Freire, que se preocupou em rimar, acabou por se afastar do sentido original. Coloco entre parenteses e negrito, nos casos mais incômodos, a tradução literal de algumas palavras:

Outro dia, eu bem o sei,
Na parede, com sapato,
A centopeia matei
Que nem lá estava de facto.
Mas como isto pode ser?
Bem simples de perceber –
Só começo de D.T.

Quando então o jacaré (**rosa**)
E o tigre sem cabeça
Começarem a ter pé (**a tomar estatura**)
E a pedirem que cresça, (**exigirem ser alimentados**)
Sapatos eu não vou ter (**como eu não tenho sapatos**)
Ao tamanho de os matar, (**adequados para os matar**)
Começarei a pensar:
Irei parar de beber?
(FPing, Lv.13, P.229, Vv.1-15)

Álvaro cochila. Pausa. Mudança de luz sugere passagem temporal.

Nas telas de fundo, imagens de Lisboa antiga. Toca um suave fado, apenas instrumental.

Álvaro desperta, levanta cambaleante.

ÁLVARO:

286 Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora, de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Após as imagens de Lisboa antiga, surge um cais de porto e um navio partindo.

ÁLVARO:

287 Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!

288 O cais está cheio de gente a ver-me partir.
Mas o cais é à minha volta e eu encho o navio –
E o navio é cama, caixão, sepultura –
E eu não sei o que sou pois já não estou ali...

289 Ah, quem sabe, quem sabe,
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais; se não deixei, []
Uma outra espécie de porto?
[] fora do Espaço e do Tempo?

Na tela central, imagens do navio. Cortes seguidos em planos cada vez mais fechados. Silhueta de Álvaro na amurada do navio, olhando a paisagem que se distancia.

ÁLVARO: *(olhando para a tela)*

290 O mistério de cada ida e de cada chegada...
[]

291 E uma vaga sensação parecida com um medo
– o medo ancestral de se afastar e partir.

292	A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade Deste impossível universo[.]
<i>Álvaro observa a cena. O navio se distancia mais.</i>	
293	ÁLVARO: Toma-me pouco a pouco o delírio das cousas marítimas.
294	Chamam por mim as águas, Chamam por mim os mares.
<i>Nas telas laterais, imagens de sereia, tritões, monstros marinhos, pirata. A sereia será a MARY e o pirata o FREDDIE.</i>	
295	ÁLVARO: Ah, seja como for, seja para onde for, partir! Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar. Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta[.]
296	ÁLVARO (voz gravada): O que quero é levar prà Morte Uma alma a transbordar de Mar.
<i>Nas três telas: imagens de mar turbulento e revolto. Som correspondente a esta imagem.</i>	
297	ÁLVARO: (levemente delirante) Eh! Pôr no mar [] A minha vida! [] Sim, sim, sim...[]
298	No mar, no mar, no mar, no mar [...]
<i>Na medida em que Álvaro fala “o mar, o mar, o mar”, simultaneamente sua voz em gravação se sobrepõe e diz:</i>	

299	<p>ÁLVARO (voz gravada): Passa, lento vapor, passa e não fiques.. [] Perde-te no Longe, no Longe... bruma de Deus [!]</p>
300	<p>ÁLVARO: (volta à realidade e constata) Que somos nós para nós mesmos? Sonhos que passam na bruma, lugares onde há angústia...</p>
301	<p>E deste medo, desta angústia, deste perigo[] Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir!</p>
302	<p>Irei pra longe, pra longe! Pra longe, ó barco sem causa, [] Para longe, para sempre para longe, ó morte.</p>
303	<p>A minha vida é um barco abandonado[...]</p>
<p><i>O navio some no horizonte e a imagem desaparece.</i></p>	
304	<p>ÁLVARO: Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo... E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio, quero estar sozinho!</p>
305	<p>Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo. É um universo barato.</p>

Nas telas de fundo, multiplos relógios, sobrevoam.

Em alguns os ponteiros andam no sentido anti-horário.

ÁLVARO:

306

Ah, no terrível silêncio do quarto
O relógio com o seu som de silêncio!
Monotonia!

307

O horror sórdido do que, a sós consigo,
Vergonhosa de si, no escuro, cada alma humana pensa.
(*aproxima-se da cama*)

308

Estou vazio como um poço seco.
Não tenho verdadeiramente realidade nenhuma.

309

Separo-me de mim e vejo que sou um fundo dum poço.

310

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer[.]

311

Não sou nada.
Nunca serei nada,
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

312

Procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a única verdade para mim, sou eu próprio.

Ajoelha à beira da cama e reza. Esta “oração” pode ser entoada como cante alentejano.

313	<p>Nossa Senhora Das coisas impossíveis que procuramos em vão, Dos sonhos que vêm ter conosco ao crepúsculo[] E que nos doem por sabermos que nunca os realizaremos. Vem e embala-nos, Vem e afaga-nos[.]</p>
314	<p>Vem soleníssima, Soleníssima e cheia De uma oculta vontade de soluçar. [] porque a alma é grande e a vida pequena. [] E só vemos até onde chega o nosso olhar.</p>
315	<p>Vem dolorosa, <i>Mater-Dolorosa</i> das Angústias dos Tímidos, <i>Turris-Eburnea</i> das Tristezas dos Desprezados. Mão fresca sobre a testa-em-febre dos Humildes, Sabor de água da fonte sobre os lábios secos dos Cansados.</p>
316	<p>[] Virgem-Mãe de todos os silêncios, Lareira das almas que têm frio, Anjo da Guarda dos abandonados[.]</p>
317	<p>Vem e arranca-me Do solo da angústia onde vicejo, Do solo de inquietação e da vida-de-mais e falsas-sensações, Donde naturalmente nasci.</p>
318	<p>Vem cuidadosa, Vem maternal, [] Vem envolver [] O meu coração...</p>
<p><i>Deita-se e adormece.</i></p>	

4.8 CENA 8 – ÁLVARO E WALT WHITMAN	
<p><i>No palco, Álvaro está deitado na cama e sonha. As imagens do sonho aparecem nas telas de fundo. Teremos um Álvaro, ao vivo e outro Álvaro na tela. Todavia, o Álvaro da tela sempre vai aparecer de costas, ou veremos através do seu olhar, com o uso da câmera subjetiva²⁴⁴.</i></p> <p>O sonho: <i>Álvaro está na entrada de uma floresta. Avista Walt Whitman. No diálogo, Walt o estimula a liberar seus desejos.</i></p>	
319	<p>WALT: [] Álvaro de Campos, engenheiro, Poeta sensacionista[.]</p>
<p><i>No palco, Álvaro levanta da cama e olha para a tela na mesma posição em que está o seu duplo projetado (que só aparece de costas). E todos os movimentos serão idênticos.</i></p>	
320	<p>ÁLVARO: Meu velho Walt, meu grande, evoé!</p>
321	<p>Walt Whitman, americano, um bronco, um kosmos, Agitado, corpulento e sensual...</p>
322	<p>Turbulento, carnal [...]</p>
323	<p>WALT: Não um sentimental, não um espectador acima dos homens e mulheres nem deles afastado, Nem mais modesto do que imodesto.</p>
324	<p>Sou o poeta do Corpo e sou o poeta da Alma.</p>
325	<p>Acredito na carne e nos apetites[.]</p>

²⁴⁴ Câmera que simula o olhar de um personagem, incorpora a sua própria visão. Este recurso potencializa a imersão do espectador na trama, que acaba por sentir-se este personagem que vê, passando de um voyeur à integrante da narrativa. Desta maneira, a plateia sente como se participasse do que ocorre na tela.

326 327	<p>ÁLVARO:</p> <p>Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,</p> <p><i>Souteneur</i> de todo o Universo, [] paneleiro de Deus!</p>
328 329 330	<p>WALT:</p> <p>Sou o poeta do senso-comum e do que é demonstrável e da imortalidade;</p> <p>Não sou apenas o poeta da bondade, também não recuso ser o poeta da maldade.</p> <p>Os prazeres do céu estão comigo e as dores do inferno estão comigo.</p>
331 332 333	<p>ÁLVARO:</p> <p>Para cantar-te, Para saudar-te Era preciso escrever aquele poema supremo,</p> <p>E para saudar-te procuro Como quem procura palavras estranhas no dicionário, e as esquece,</p> <p>E eu, que nem sequer sou O Artista, mas Um Artista. Não um poeta, mas simplesmente Álvaro de Campos.</p>
334 335 336 337	<p>WALT:</p> <p>Sei que sou imortal[.]</p> <p>Sei que não vou desaparecer[.] Sei que sou sublime[!]</p> <p>Não atormento o meu espírito para que ele se justifique ou seja compreendido,</p> <p>Existo como sou, isto é suficiente.</p>

338	<p>ÁLVARO:</p> <p>Temos, todos []</p> <p>Uma vida que é vivida</p> <p>E outra vida que é pensada,</p> <p>E a única vida que temos</p> <p>É essa que é dividida</p> <p>Entre a verdadeira e a errada.</p>
<i>Na tela, close de Walt.</i>	
339	<p>WALT:</p> <p>Que conversa é essa acerca de virtude e vício?</p>
340	<p>O vulgar e o chique... o que chamas de pecado e o que chamas de bondade... pensar o quão grande é a diferença[...]</p> <p>[] estamos além da diferença.</p>
341	<p>O mal impele-me, e a conversão do mal também me impele, fico indiferente,</p> <p>A minha atitude não é de alguém que só critica ou rejeita.</p>
<i>A partir daqui, já não há um Álvaro na tela, mas a câmara subjetiva irá mostrar o seu trajeto na cena. O Álvaro, no palco, reagirá ao que vê.</i>	
342	<p>ÁLVARO:</p> <p>Walt se tanto sabes, por que não revelas então?</p>
343	<p>WALT:</p> <p>Quer aprender por inteiro minha lição?</p> <p>[]</p> <p>Chegue perto e comece.</p> <p>Não é lição alguma... derruba as barreiras para uma boa lição.</p>

	WALT:
344	Liberta o nó que tens na garganta[.]
345	Fica comigo este dia e esta noite e possuirás a origem de todos os poemas[.]
346	Não receberás mais coisas em segunda ou terceira mão, nem hás-de olhar através dos olhos dos mortos, nem te alimentarás dos espectros dos livros.
	Também não olharás através dos meus olhos, nem receberás coisas de mim.
	Escutarás todos os lados, filtrando-os a partir de teu Eu. ²⁴⁵
	ÁLVARO:
347	Cada um de nós deve ter uma metafísica própria, pois cada um de nós é cada um de nós. Se recebermos influências, recebamo-las para os nossos ritmos, para as nossas imagens, para a disposição dos nossos poemas. Mas não a recebamos para a nossa própria alma!
	WALT:
348	Ensino muitas coisas que tens de aprender e te ajudam a tornares-te meu discípulo[.]
	ÁLVARO:
349	Não sou teu discípulo, não sou teu amante, não sou teu cantor[...] (<i>será interrompido por Walt</i>)
	WALT: (<i>antes que Álvaro conclua, Walt interrompe e afirma</i>)
350	Eu faço parte de ti,[]
351	Tu e eu somos um... []
	ÁLVARO:
352	<i>(radiante)</i> Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!
353	Nunca posso ler teus versos a fio... há ali sentir de mais...

²⁴⁵ Tradução adaptada pelo autor desta tese.

354	<p>WALT: As minhas palavras hão-de atormentar-te os ouvidos até as compreenderes.</p>
355	<p>ÁLVARO: Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo, Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos[.]</p>
356	<p>WALT: Se quiseres compreender-me vai para as alturas[!]</p>
357	<p>Escuta, serei honesto para contigo, Não ofereço os velhos e fáceis prémios, mas ofereço prémios novos e rudes[.]</p>
358	<p>Escuta, não dou lições nem esmolas, Quando eu me dou, é por inteiro. [] tenho reservas de sobra pra gastar, E dou todas para ti.</p>
359	<p>[] não faço sermões nem pequenas caridades, Quando dou, dou-me.</p>
360	<p>Mais honra meu estilo quem aprende como destruir o mestre.</p>
361	<p>Contradigo-me? Muito bem, então contradigo-me[!]</p>
362	<p>ÁLVARO: Ser sincero contradizendo-se a cada minuto, Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito[.]</p>
363	<p>WALT: Eu sou contraditório, eu sou imenso. Há multidões dentro de mim.</p>

364	<p>ÁLVARO: E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente[!]</p>
<p><i>Os dois sorriem cúmplices.</i></p>	
365	<p>ÁLVARO: Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te[.]</p>
366	<p>WALT: Vai ser difícil saberes quem sou ou o que estou querendo dizer[...]</p>
367	<p>O que é o homem afinal? O que sou eu? O que és tu?</p>
368	<p>Tu também me interrogas e eu ouço-te, Respondo que não te posso responder, tens de ser tu a descobrir.</p>
369	<p>ÁLVARO: Pobre da alma humana com oásis só no deserto ao lado!</p>
370	<p>Grandes são os desertos e tudo é deserto.</p>
371	<p>WALT: Grandes são os mitos[!] [] Grandes somos eu e tu.</p>
372	<p>Grande é a qualidade de verdade no homem, A qualidade de verdade num homem se sustenta em meio a todas as mudanças, [] Se existe alma existe verdade... []</p>

373	<p>ÁLVARO: [] Jeu sou daqueles que sofrem sem sofrimento, Que tem realidade na alma[.]</p>
<i>Walt pega Álvaro pela mão.</i>	
374	<p>WALT: Aviso-te lealmente antes que tentes ir mais além, Não sou o que supunhas, sou muito diferente. [] O caminho é suspeito, o resultado incerto, talvez destruidor, Terias de desistir de tudo o mais, só eu esperaria ser o teu único e exclusivo modelo, [] Todas as teorias passadas de tua vida e toda a conformidade com as vidas à tua volta teriam de ser abandonadas[.]</p>
<i>Walt conduz Álvaro para a escuridão da floresta.</i>	
375	<p>ÁLVARO: Não: devagar. Devagar, porque não sei Onde quero ir. Há entre mim e os meus passos Uma divergência instintiva.</p>
376	<p>WALT: <i>Allons!</i> a estrada está à nossa frente! É segura – já a experimentei – [] não te detenhas!</p>
377	<p>[] parte para procurar e encontrar [] O desejo inconfessado, nunca concedido pela vida e pela terra.²⁴⁶</p>

²⁴⁶ Os versos foram invertidos para obter a ordem sintática direta.

*Walt Whitman entrega “Leaves of Grass” para Álvaro, que aspira e abraça o livro. Nas telas laterais, imagens de capas e trechos dos livros de Whitman, que estão na Biblioteca da Casa Fernando Pessoa.*²⁴⁷

WALT:

378 [Amigo]²⁴⁸, isto não é um livro,

Quem nele tocar, toca num homem[.]

379 Dou-to especialmente a ti, não me esqueças[.]

Leva-me quando partires por terra ou por mar;

380 Pois tocar-te apenas assim é suficiente, é melhor,

E tocando-te assim eu dormiria silencioso e sentir-me-ia eternamente arrebatado.

Mas ao enganares-te com estas folhas, enganas-te por tua conta e risco,

Pois não irás compreender nem estas folhas, nem a mim,

[]

Nem é por o leres que ele será teu,

Nem aqueles que me conhecem melhor, que me admiram e me cobrem de elogios,

Nem os candidatos ao meu amor [] se hão-de mostrar vitoriosos,

Nem os meus poemas farão apenas o bem, pois hão-de fazer também o mal, talvez mais[!]

ÁLVARO:

381 Saúdo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde,

o primeiro doente perfeito da universalite que tenho

o caso-nome do “mal de Whitman” que há dentro de mim!

St. Walt dos Delírios Ruidosos e a Raiva!

²⁴⁷ A Casa Fernando Pessoa tem a biblioteca pessoal do poeta, em que há dois livros de Walt Whitman.

²⁴⁸ No original, está “Camerado”, que é termo do próprio Whitman para um amigo ou colega.

382	<p>WALT:</p> <p>Sinto-me como alguém que fez o trabalho de cada dia e vai descansar um pouco, Recebo agora, de novo, uma das minhas muitas transformações, das minhas crescentes reencarnações, enquanto outros, sem dúvida, me esperam[.]</p>
383	<p>ÁLVARO:</p> <p>Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos, E o meu destino apareceu-me na alma como um precipício. A minha vida passada misturou-se-me com a futura[.]</p>
384	<p>WALT:</p> <p>Nosso encontro está marcado, nada o põe em causa... Deus estará lá a esperar nossa chegada.²⁴⁹</p>
385	<p>ÁLVARO:</p> <p>Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,</p> <p>E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, E ouviu a voz de Deus num poço tapado. Crer em mim? Não, nem em nada.</p>
386	<p>WALT:</p> <p>Adeus!</p> <p>Lembra-te das minhas palavras, porque poderei regressar, Amo-te, afasto-me da matéria, Estou como alguém que libertou a alma do corpo, triunfante, morto.</p>
<p><i>Walt indica uma trilha, que Álvaro segue sozinho. Álvaro volta-se:</i></p>	
387	<p>ÁLVARO:</p> <p>Adeus, Walt, adeus!</p> <p>Adeus até ao indefinido do para além do Fim. Espera-me, se aí se pode esperar[.]</p>

²⁴⁹ “Our rendezvous is fitly appointed... God will be there and wait till we come”. (tradução nossa)

388	<p>WALT: Vou esperar, não duvido que te vou encontrar de novo[.]</p>
389	<p>ÁLVARO: Quando parte, Walt, o último comboio p'ra aí?</p>
390	<p>Quero deixar esta cidade, a Terra, Quero emigrar de vez deste país, [] Deixar o mundo com o que se comprova falido[.]</p>
391	<p>Que foi todo o meu ser? Uma grande ânsia inútil – [] Teorema de absurdo para a quadratura do círculo[...]</p>
392	<p>A ânsia vaga, a alegria absurda, a dor indecifrável[.] [] Matemática de mim falido[!]</p>
<i>Álvaro senta-se na cama.</i>	
393	<p>ÁLVARO: Quando parte o último comboio? Quando Parte?</p>
<i>Walt some floresta adentro, mas ainda fala com Álvaro:</i>	
394	<p>WALT: Quando partimos[!]</p>
395	<p>Quem sabe? Qualquer hora é a hora.[]</p>

396	<p>ÁLVARO: Seja onde for a Estação, lá nos encontraremos... Espera-me à porta, Walt; lá estarei... Lá estarei sem o universo, sem a vida, sem eu-próprio, sem nada... E lembraremos, a sós, silenciosos, com a nossa dor O grande absurdo do mundo[!]</p>
	<p><i>No palco, Álvaro deita e volta para o seu sonho dentro do sonho.</i> <i>Na tela central, Álvaro (de costas) segue a trilha e depara-se com uma caverna, de onde vozes o chamam. Olha para a escuridão, hesita e entra.</i> <i>Tudo escurece: tanto na tela como no palco.</i></p>

Final da Cena 8

4.9 CENA 9 - SONHO NO SONHO

A cena do sonho²⁵⁰ é a única desta peça que não será detalhada, mas sugerida. O motivo é porque sendo uma manifestação do inconsciente, minha intenção é trazer este clima onírico: fragmentado, obscuro, nem sempre compreensível e coerente. O Sonho será estilizado, coreografado, nenhum compromisso com a realidade. música e trechos poéticos serão empregados. projeções múltiplas e assimétricas, em várias telas simultaneamente.

O Álvaro, no palco, desta vez, ficará deitado dormindo. Eventualmente, há de se mexer e falar de modo não muito claro, como acontecesse quando se tem sonhos agitados ou pesadelos.

O que se segue é uma sinopse de imagens e textos que construirão esta cena, que deverá contar em sua encenação com a colaboração de um coreógrafo.

A caverna é um confuso labirinto com diversos planos, há escadas que vão para inúmeras direções, numa geometria impossível. Pelo caminho, Álvaro assiste a cenas que revelam suas fantasias mais profundas e reprimidas.

³⁹⁷ *Seu objetivo é “**Sentir tudo de todas as maneiras, viver tudo de todos os lados, ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo**”.*

³⁹⁸ *O sonho é povoado por “**gente ordinária e suja [...] maravilhosa gente humana que vive como os cães, que está abaixo de todos os sistemas morais**”.*

³⁹⁹ *“**Cujos filhos roubam às portas das mercearias e cujas filhas aos oito anos [...] masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada**”.*

⁴⁰⁰ *Os personagens oníricos são "**o matricida, o fratricida, o incestuoso, o violador de crianças, o ladrão de estradas**[...]. os rostos são velados, não se distingue a fisionomia. os crimes e perversões são realizados prazerosamente.*

²⁵⁰ Obtivemos inspiração numa descrição onírica-teatral de Mário de Sá-Carneiro: “[] a atmosfera fantástica da sala, apoteoses de corpos nus, amontoados — visões luxuriosas de cores intensas, rodopiantes de espasmos, sinfonias de sedas e veludos que sobre corpos nus volteavam... Mas todas estas maravilhas — incríveis de perversidade, era certo — nos não excitavam fisicamente em desejos lúbricos e bestiais: antes numa ânsia de alma, esbraseada e, ao mesmo tempo, suave: extraordinária, deliciosa. Escoava-se por nós uma impressão de excesso”. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.31.

Aos poucos, Álvaro passa de espectador a participante ativo em cenas que são de um erotismo animal, violento, voluptuoso. No palco, Álvaro dormindo, sonambulamente, fala:

ÁLVARO:

401 Quero viver em liberdade no ar[!]

[]

Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,

[]

Que me vão buscar em casa com fins obscenos[...]

402 Quero que os corpos físicos uns dos outros como as almas.

O clima torna-se mais denso e perigoso – no limite entre o prazer e a morte.

Em êxtase, Álvaro confessa:

ÁLVARO:

403 Sim, fui eu o culpado de tudo []

Que matou, violou e quebrou[...]

404 Agora vi que foi dentro de meu coração que tudo isto se passou,

405 Todos os crimes se deram e se pagaram dentro de mim.

Neste momento, surgem em rápidos flashes, as cenas dos crimes mencionados. Mas, agora, vê-se claramente, o rosto dos criminosos: todos são o próprio Álvaro de Campos.

406	<p>ÁLVARO:</p> <p>Cometi todos os crimes, Vivi dentro de todos os crimes []Eu próprio fui, não um nem o outro no vício, Mas o próprio vício-pessoa praticado entre eles, E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida[.]</p>
<i>Na última cena, ele está num templo com imagens de múltiplas divindades e reivindica:</i>	
407	<p>ÁLVARO:</p> <p>Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário, Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue, Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa[.]</p>
<i>Em volta de Álvaro começa a surgir uma espiral de fogo, enquanto ele fala:</i>	
408	<p>ÁLVARO:</p> <p><i>Rendez-vous</i> a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma!</p>
<p><i>Esta frase é dita cada vez mais alto até ser gritada a plenos pulmões tanto pelo Álvaro na tela como por Álvaro sonambúlico. A frase Ecoa. Repentinamente, uma luz branca toma toda a tela, como se o dia raiasse.</i></p>	

Fim da Cena 9

4.10 CENA 10 – ÁLVARO - SOLILÓQUIO	
<i>No palco, Álvaro acorda abruptamente. Cambaleia.</i>	
409	ÁLVARO: Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.
410	Minha pacífica vida, A minha vida sentada, estática, regrada e revista!
<i>Levanta-se. Prepara uma bebida. Toma. Olha-se no espelho.</i>	
411	ÁLVARO: Ah! Como pude eu pensar, sonhar aquelas coisas? Que longe estou do que fui há uns momentos! (<i>pausa</i>)
412	Os meus sonhos [] erguem-se independentes da minha vontade e muitas vezes me chocam e me ferem. Muitas vezes o que descubro em mim me desola, me envergonha [] e me assusta.
413	talvez por um resto de humano em mim — o que é a vergonha?
414	Arre! Por não poder agir de acordo com o meu delírio!
415	Sem coragem para ser gente com violência e audácia, Com a alma como uma galinha presa por uma perna!
416	Merda! Mil vezes merda para tudo o que eu não posso fazer. [] Todos os raios partam a falta que nos faz não ser Deus[!]
<i>Pega um jornal. Senta-se. Demonstra um misto de indignação e enfado, comenta com ironia:</i>	

417	<p>ÁLVARO: A maravilhosa beleza das corrupções políticas, Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos, Agressões políticas nas ruas, []</p>
418	<p>Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos, Orçamentos falsificados!</p>
419	<p>Notícias desmentidas dos jornais, Artigos políticos insinceramente sinceros, Notícias <i>passez à-la-caisse</i>, grandes crimes – Duas colunas deles passando para a segunda página! O cheiro fresco a tinta de tipografia!</p>
<p><i>Lê os versos como se fossem manchetes:</i></p>	
420	<p>Correram o bobo a chicote do palácio, sem razão[.] Fizeram o mendigo levantar-se do degrau onde caíra. Bateram na criança abandonada e tiraram-lhe o pão das mãos. (<i>levanta-se</i>) Oh! Mágoa imensa do mundo, o que falta é agir...</p>
<p><i>Larga o jornal. Pega uma caixa de música na estante.</i></p>	
421	<p>Tão decadente, tão decadente, tão decadente... (<i>olha e pega a caixa</i>) Só estou bem quando ouço música, e nem então.</p>
<p><i>Abre a caixa de música. Som de valsa. Dança delirantemente. Tropeça e cai.</i></p>	
422	<p>E eu que estou bêbado de toda a injustiça do mundo... [] E toda a injustiça do mundo é um mundo dentro de mim.</p>

423	<p>ÁLVARO:</p> <p>Estou tonto, Tonto de tanto dormir ou de tanto pensar, Ou de ambas as coisas... [] Agora Todas as manhãs me levanto Tonto... Sim, verdadeiramente tonto... Sem saber em mim o meu nome, Sem saber onde estou, Sem saber o que fui, Sem saber nada.</p>
424	<p>[Não,] Não sei se a vida é pouco ou de mais para mim. Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei[.]</p>
<i>Muda de tom. Protesta com veemência.</i>	
425	<p>Se me falta escrúpulo espiritual, ponto-de-apoio na inteligência, Consanguinidade com o mistério das coisas[...] [] Ou se há outra significação para isto mais cómoda e feliz. Seja o que for, era melhor não ter nascido, Porque, de tão interessante que é a todos os momentos, A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger, A dar vontade de dar gritos[!]</p>
426	<p>E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso, Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.</p>

427	<p>ÁLVARO:</p> <p>Nunca conheci quem tivesse levado porrada. Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.</p> <p>E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil, Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita, Indesculpavelmente sujo, Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho, Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo, Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas, Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante, Que tenho sofrido enxovalhos e calado, Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda; Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel, Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes, Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar, Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado, Para fora da possibilidade do soco; Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas, Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.</p>
	<p><i>Pega uma garrafa de aguardente e passa a beber no gargalo.</i></p> <p><i>Na tela central, Álvaro, de costas, andando pelas ruas de Lisboa, sentindo-se observado, como se todos caçassem dele, fizessem comentários maldosos, rissem, apontando-o.</i></p>
428	<p>Nunca me senti a tal ponto do mundo rejeitado. Dum lado os sãos, doutro o coxo, o cego, o aleijado; Dum lado os sadios, os bons, os fortes, da vida a perfeição, Doutro os escravos do génio, do crime, da alucinação. Ergam prisões, hospitais, manicómios. Dum lado os contentes, Doutro os débeis, os estúpidos, os loucos e doentes. Tão fundo o fosso entre mim e os homens eu jamais senti. Será idiotice, loucura, crime ou génio — esta dor aqui?</p>

	<p>Senti-o hoje, em pleno, para não mais esquecer: Sou um excluído — torturador e torturado no inferno do meu ser.</p>
429	<p>Toda a gente que eu conheço e que fala comigo Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho, Nunca foi senão príncipe — todos eles príncipes — na vida...</p>
430	<p>Gado vestido dos currais dos Deuses[.]</p>
431	<p>Não sentem o que há de morte em toda partida, De mistério em toda a chegada, De horrível em todo o novo... Não sentem: por isso são deputados e financeiros, Dançam e são empregados[], Vão a todos os [lugares] e conhecem gente... Não sentem: para que haveriam de sentir?</p>
432	<p>São todos bichos humanos, estupidamente sofrentes.</p>
433	<p>Quem me dera ouvir de alguém a voz humana Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia; Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!</p>
434	<p>Trapos somos, trapos amamos, trapos agimos – Que trapo tudo que é este mundo!</p>
435	<p>Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam. Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?</p>
436	<p>O horror sórdido do que, a sós consigo, Vergonhosa de si, no escuro cada alma humana pensa.</p>

437	<p>Ó príncipes, meus irmãos, Arre, estou farto de semideuses! Onde é que há gente no mundo?</p> <p>Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?</p> <p>Poderão as mulheres não os terem amado, Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca! E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído, Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear? Eu, que tenho sido vil, literalmente vil, Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.</p>
	<p><i>Ouve risos, que se intensificam em quantidade e variedade de vozes, ficando insuportável. Os risos serão interrompidos, imediatamente, quando Álvaro gritar: “Silêncio!”</i></p>
438	<p>Silêncio! Que os sãos fiquem daí e os loucos deste lado.</p>

Final da Cena 10

4.11 CENA 11 – ÁLVARO E ALBERTO CAEIRO

No palco, Álvaro abre o baú e retira um cajado de pastor.

Vê-se no espelho. Surge o Mestre Caeiro, tendo na mão o mesmo cajado.

Na tela central, paisagem campestre do Ribatejo. Vê-se Caeiro apascentando ovelhas.

ÁLVARO:

Pastor amoroso, guardador de rebanhos!²⁵¹

CAEIRO:

439 Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
[]
Não tenho ambições nem desejos.
Ser poeta não é uma ambição minha.
É a minha maneira de estar sozinho.

[]
440 Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.

As ovelhas evanescem e se tornam páginas manuscritas esvoaçantes.

²⁵¹ Tal fala que anuncia a entrada de Caeiro é retirada dos títulos de duas obras do Mestre: *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso*.

441	<p>CAEIRO (voz gravada): Sou um guardador de rebanhos. O rebanho é os meus pensamentos E os meus pensamentos são todos sensações.</p>
<i>Na tela central, Caeiro aproxima-se. Close.</i>	
	<p>CAEIRO: [Álvaro!]</p>
442	<p>ÁLVARO: Mestre, meu mestre querido! Coração do meu corpo intelectual e inteiro!</p>
443	<p>Meu mestre [] perdido tão cedo!</p>
444	<p>[] que é feito de ti nesta forma de vida? Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada[...]</p>
445	<p>CAEIRO: Isto de viver e morrer são classificações[.]</p>
446	<p>Lembro-me que morrer não deve ter sentido.</p>
447	<p>Que vida tem a vida ou que morte a morte? Tudo são termos nada²⁵² se define.</p>
448	<p>Um dia deu-me o sono como a qualquer criança. Fechei os olhos e dormi.</p>

²⁵² Como já expliquei ao falar sobre **Conflito em edições**, optei pela transcrição de Teresa Sobral Cunha.

449	<p>ÁLVARO: Sonho, falta de sono, vida?</p>
450	<p>CAEIRO: [] posso estar na realidade onde está o que sonho.</p>
451	<p>ÁLVARO: Sonhar um sonho é perder outro. [] Cada sonho é um existir de outro sonho[.]</p>
452	<p>Sonho-desolação!</p>
453	<p>Durmo, remoto; sonho, diferente, Meu coração, ansioso e pressuroso[...]</p>
454	<p>Não sei. Falta-me um sentido, um tacto Para a vida, para o amor, para a glória... [] Estou só, só como ninguém ainda esteve, Oco dentro de mim, sem depois nem antes.</p>
455	<p>[] tenho sido como um mendigo deixado ao relento...</p>
456	<p>Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida. Relembro, e uma angústia Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo.</p>
457	<p>O que há em mim é sobretudo cansaço –</p>
458	<p>Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas, Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas[...]</p>

459	<p>CAEIRO:</p> <p>O mundo não se fez para pensarmos nele[,]</p> <p>[]</p> <p>Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo.</p>
460	<p>Pensar é estar doente dos olhos[.]</p>
461	<p>ÁLVARO:</p> <p>Há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as coisas como verdadeiramente são – como são para os outros.</p> <p>Sinto isto.</p>
462	<p>CAEIRO:</p> <p>Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.</p>
463	<p>Procuo dizer o que sinto</p> <p>Sem pensar em que o sinto.</p>
464	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tenho tanto a mania de sentir</p> <p>Que me extravio às vezes ao sair</p> <p>Das próprias sensações que eu recebo.</p>
465	<p>Nem nunca, propriamente, reparei</p> <p>Se na verdade sinto o que sinto. Eu</p> <p>Serei tal qual pareço em mim? Serei</p> <p>Tal qual me julgo verdadeiramente?</p>

466	<p>CAEIRO:</p> <p>Sei que o Mundo existe, mas não sei se existo. []</p>
467	<p>Se a alma é mais real Que o mundo exterior, como tu [] dizes, Para que é que o mundo exterior me foi dado como [] realidade?</p>
468	<p>Creio mais no meu corpo do que na minha alma[.]</p>
469	<p>ÁLVARO:</p> <p>Mesmo ante às sensações sou um pouco ateu, Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.</p>
470	<p>Minha fé cambaleia como uma paisagem de bêbedo[.]</p>
471	<p>Se por acaso esse mundo é o erro e eu é que estou certo?</p>
472	<p>CAEIRO:</p> <p>Se o Mundo é um erro, é um erro de toda a gente. E cada um de nós é o erro de cada um de nós apenas. Coisa por coisa, o Mundo é mais certo.</p>
473	<p>ÁLVARO:</p> <p>Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça, Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo[...]</p>
474	<p>Se isto é ilusão, porque é que isto está aqui? Ó mestre Caeiro, só tu é que tinhas razão!</p>
475	<p>CAEIRO:</p> <p>Álvaro de Campos, eu creio no que tenho que aceitar.</p>

476	<p>ÁLVARO:</p> <p>Se isto não é, porque é que é? Se isto não pode ser, então porque pôde ser?</p>
477	<p>CAEIRO:</p> <p>Talvez quem vê bem não sirva para sentir[.]</p>
478	<p>Existir é estar desatento.</p>
479	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tu, tu mestre Caeiro, tu é que tinhas razão!</p> <p><i>(Reflete sobre o que Caeiro disse e demonstra sua concordância. A seguir, recordando um de seus ensinamentos, fala como o Mestre o teria aconselhado um dia)</i></p>
480	<p>Só vê nitidamente uma coisa quem não vê nitidamente essa coisa.</p>
481	<p>CAEIRO:</p> <p>Sei isto porque os meus sentidos mo mostram[.]</p>
482	<p>Porque o ter consciência não me obriga a ter teorias sobre as coisas: Só me obriga a ser consciente.</p>
483	<p>ÁLVARO:</p> <p>O olhar não atravessa os muros da sombra[.]</p>
484	<p>CAEIRO:</p> <p>Ah, os nossos sentidos, os doentes que vêem e ouvem! Fôssemos nós como devíamos ser E não haveria em nós necessidade de ilusão... Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida[.]</p>

485	<p>ÁLVARO: [] mas por que é que me ensinaste a clareza da vista, Se não me podias ensinar a ter a alma com que a ver clara?</p>
486	<p>CAEIRO: O essencial é saber ver, Saber ver sem estar a pensar, Saber ver quando se vê, E nem pensar quando se vê, Nem ver quando se pensa. [] Mas isso [] exige um estudo profundo, Uma aprendizagem de desaprender.</p>
487	<p>ÁLVARO: A aprendizagem que me deram, Desci dela pela janela das traseiras da casa.</p>
488	<p>CAEIRO: Procuro despir-me do que aprendi, Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, Mas um animal humano que a Natureza produziu.</p>
489	<p>ÁLVARO: [] desejava ser o mais livre do mundo.</p>
490	<p>CAEIRO: Álvaro de Campos, [] você é o que é sem mais nada.</p>
491	<p>triste de nós que trazemos a alma vestida!</p>

492	<p>ÁLVARO:</p> <p>Por que é que me acordaste para a sensação e a nova alma, Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?</p>
493	<p>CAEIRO:</p> <p>Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem[...]</p>
494	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tenho em minha alma o tédio[,]</p>
495	<p>Estou cheio de tédio, de nada. []</p>
496	<p>Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,</p>
497	<p>Penso no que fui [] E o que a minha alma quis e a minha vida fez.</p>
498	<p>CAEIRO:</p> <p>No homem é a alma que vive com ele e é já ele.</p>
499	<p>ÁLVARO:</p> <p>Uma alma que não sei se é p'ra sentir ou viver...</p>
500	<p>Vida inútil, que era melhor deixar, que é uma cela?</p>
501	<p>CAEIRO:</p> <p>Que importa? Todo o universo é uma cela, e o estar preso não tem que ver com o tamanho da cela.</p>
502	<p>ÁLVARO:</p> <p>Cárcere do Ser, não há libertação de ti?</p>

503	<p>CAEIRO: O mundo é um cárcere.</p>
504	<p>ÁLVARO: Cárcere de pensar, não há libertação de ti?</p>
505	<p>Quero desimaginar-me deste mundo feito com garras[]</p>
506	<p>O mundo é incerto e confuso[.]</p>
507	<p>Não tenho já alma que a luz me desperte ou a treva me roube,</p>
508	<p>Seguiu-se a minh'alma a lamber o chão do cárcere-privado[.]</p>
509	<p>Não sou senão náusea, não sou senão cisma, não sou senão ânsia[.]</p>
510	<p>Mas hoje, olhando pra trás, só uma ânsia me fica – Não ter tido a tua calma superior a ti-próprio, A tua libertação[!]</p>
511	<p>CAEIRO: Aceito as dificuldades da vida porque são o destino, [] Calmamente, sem me queixar, como quem meramente aceita, E encontra uma alegria no facto de aceitar [] [] o natural inevitável.</p>
512	<p>Porque tudo é como é e assim é que é, E eu aceito, e nem agradeço, Para não parecer que penso nisso...</p>

513	<p>Aceita o universo Como to deram os deuses. Se os deuses te quisessem dar outro Ter-to-iam dado.</p>
514	<p>ÁLVARO: A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação. Libertaste-me, mas o sentido humano é ser escravo. Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.</p>
515	<p>[] Em que hei-de pensar?</p>
516	<p>CAEIRO: Acho tão natural que não se pense Que me ponho a rir às vezes, sozinho, Não sei bem de quê[...]</p>
517	<p>Pensar incomoda como andar à chuva[.]</p>
518	<p>O que penso eu do Mundo? Sei lá o que penso do Mundo! Se eu adoecesse pensaria nisso.</p>
519	<p>Que pensará isto de aquilo? Nada pensa nada. [] Se eu pensasse nessas coisas, [] Entristecia [...]</p>
520	<p>ÁLVARO: Não será melhor Não fazer nada?</p>

521	<p>CAEIRO: Que triste não saber florir!</p>
522	<p>[] Louvado seja Deus que não sou bom, E tenho o egoísmo natural das flores E dos rios que seguem o seu caminho Preocupados sem o saber Só com o florir e ir correndo. É essa a única missão no Mundo, Essa – existir claramente, E saber fazê-lo sem pensar nisso. []</p>
523	<p>ÁLVARO: Não será melhor Renunciar, [] A tudo[!] Sim, a tudo, Absolutamente a tudo?</p>
524	<p>CAEIRO: Que ideia tenho eu das coisas?</p>
525	<p>Vivemos antes de filosofar, existimos antes de o sabermos[.]</p>
526	<p>Qual é a filosofia que chega a uma certeza maior?</p>
527	<p>Eu não tenho filosofia: tenho sentidos... [] Porque quem ama nunca sabe o que ama Nem sabe por que ama, nem o que é amar... Amar é a eterna inocência, E a única inocência é não pensar...</p>

528	<p>ÁLVARO: Porque é que me deste a tua alma se eu não sabia que fazer dela[?]</p>
529	<p>CAEIRO: Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos? [] Não sei. []</p>
530	<p>ÁLVARO: Mestre, meu mestre!</p>
531	<p>Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquele Poeta decadente, estupidamente pretensioso, Que poderia ao menos vir a agradar, E não surgisse em mim a pavorosa ciência de ver. Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!</p>
532	<p>CAEIRO: Dizes que todos sofrem, [] [] Dizes que se fossem diferentes sofreriam menos. [] Se as coisas fossem diferentes, seriam diferentes: eis tudo. [] Ai de ti e de todos que levam a vida A querer inventar a máquina de fazer felicidade!</p>
533	<p>O ÚNICO HOMEM FELIZ é o que não toma nada a sério. Quanto mais as coisas se tomam a sério, mais infeliz se é. O que toma a sério a sorte da humanidade é quase o mais infeliz de todos os homens... Quase, porque o que toma a sério a sorte do mundo e o enigma do universo é ainda mais infeliz.</p>

534	<p>Nunca busquei viver a minha vida A minha vida viveu-se sem que eu quisesse ou não quisesse. Só quis ver como se não tivesse alma Só quis ver como se fosse eterno.</p>
535	<p>ÁLVARO: Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.</p>
536	<p>Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade. Meu coração não aprendeu nada. Meu coração não é nada, Meu coração está perdido.</p>
537	<p>CAEIRO: Sejamos simples e calmos, Como os regatos e as árvores, E Deus amar-nos-á fazendo de nós Belos como as árvores e os regatos, E dar-nos-á verdor na sua primavera, E um rio aonde ir ter quando acabemos!...</p>
<p><i>À medida em que Álvaro for dizendo o texto abaixo, no palco, Caeiro na tela central afasta-se. O mesmo efeito utilizado com as ovelhas no começo, repertir-se-á. Caeiro se “transmuta” em folhas escritas que esvoaçam sobre os campos verdejantes.</i></p> <p><i>Álvaro, agora sozinho, acende um cigarro, pensa nesta “visita” que lhe fez o mestre Caeiro. Projeta-se imagens de fumaça em fusão com o que seria o primeiro encontro de Álvaro e Caeiro, no passado. Pega uma taça e enche-a, bebe enquanto vê tais lembranças.</i></p>	

	ÁLVARO:
538	Mestre, Alberto Caeiro, que eu conheci no princípio E a quem depois abandonei como um espantalho ²⁵³ reles, Hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim[.]
539	Grande Libertador, volto submisso a ti.
540	[A] Grande Vacina – a vacina contra a estupidez dos inteligentes.
541	Vida da origem da minha inspiração!
542	Por mim, antes de conhecer Caeiro, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma.
543	É muito curiosa a complexidade da simplicidade de Caeiro.
544	O que o mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma.
545	Foi este o efeito de Caeiro sobre mim. [] Fiquei liberto[!]
	<i>(ergue a taça e faz um brinde)</i>
546	Viva o meu mestre Caeiro!

Final da Cena 11

²⁵³ Em outra edição da TRL, aparece a variante “apontamento” ao invés de “espantalho” (Lv.1, P.196, V.33).

4.12 CENA 12 – ÁLVARO E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

No palco, Álvaro abre o baú, retira um postal de Paris.

Na tela esquerda, Fernando também tem um outro postal de Paris em mãos. Ambos estão a ler postais enviados por Mário.

Na tela direita, imagens dos postais, com paisagens de Paris e o endereçamento de Mário à Fernando.

Na tela central, surge Mário postando a correspondência numa caixa de correios.

ÁLVARO:

547 O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Na tela esquerda, Fernando sentado na escrivaninha escreve o “Opiário”.

Na tela direita, o começo do poema “Opiário”, com destaque para a dedicatória, que vai sendo escrita: “Ao Senhor Mário de Sá-Carneiro”.

Na tela central, Mário presta atenção.

No palco, Álvaro fala a primeira estrofe como se ditasse a Fernando.

ÁLVARO:

548 É antes do ópio que a minh'alma é doente.

Sentir a vida convalesce e estiola

E eu vou buscar ao ópio que consola

Um Oriente ao oriente do Oriente.

Na tela esquerda, Fernando observa a tela central.

Na tela central, Mário a passear por lugares típicos de Paris.

MÁRIO (voz gravada):

549 Hoje vou viver o meu último dia feliz. Estou muito contente. Mil anos me separam de amanhã. Só me espanta, em face de mim, a tranquilidade das coisas... que vejo mais nítidas, em mais determinados relevos porque as devo deixar brevemente. Mas não façamos literatura.

Tomada dele descendo a escadaria de Montmartre.

<p><i>Na medida em que sua imagem some na tela central, Mário, surge no espelho.</i></p> <p><i>Nas tela central, continuam imagens de Paris.</i></p>	
550	<p>MÁRIO:</p> <p>Paris! Paris! [] Por que o amo eu tanto?</p> <p>Não sei... Paris!</p> <p>[] Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas!</p> <p>[] De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.</p>
<p><i>Na tela esquerda, Fernando lê uma carta de Mário.</i></p> <p><i>No espelho, Mário olha para Álvaro no palco.</i></p> <p><i>Na tela direita, close de Mário.</i></p> <p><i>Na tela central, destaque na carta com a frase:</i></p> <p><i>“Se eu fosse rico, você estava aqui em Paris comigo”.</i></p>	
551	<p>MÁRIO:</p> <p>Se eu fosse rico, você estava aqui em Paris comigo.</p>
552	<p>[] não sei como, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após tentar vários fins para a minha vida e de todos igualmente desistido – sedento de Europa, resolvera transportar-me à grande capital. Logo me embrenhei por meios mais ou menos artísticos[...]</p>
553	<p>ÁLVARO:</p> <p>Eu, que fui sempre um mau estudante, agora</p> <p>Não faço mais que ver o navio ir</p> <p>Pelo canal de Suez a conduzir</p> <p>A minha vida[...]</p>
554	<p>Eu fingi que estudei engenharia[...]</p>

Álvaro senta-se à escrivaninha. Afasta os papéis e puxa a máquina de escrever. Prepara o papel. Concentra-se e prossegue datilografando.

Na tela esquerda, Fernando, como que espelhando o Álvaro, faz o mesmo.

*Na tela central, imagens de teclado sendo datilografado, do papel em que as letras irão aparecendo. Projetar-se-ão partes desconexas dos textos em movimentos aleatórios. Som baixo (em gravação) do seu pensar: leitura acelerada, embolada, da "Ode Triunfal". Sonoplastia de máquinas e engrenagens mecânicas. A primeira frase: "**à dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica, tenho febre e escrevo**" ainda é dita por ele em voz alta e claramente ouvida.*

Na tela direita, Mário observa extasiado.

ÁLVARO:

555 À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica,
Tenho febre e escrevo.

Continua datilografando mais rápido.

O ritmo do pensamento dispara, mal se compreende o que é dito.

ÁLVARO (voz gravada):

556 Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r* eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Em fúria fora e dentro de mim,

Por todos os meus nervos dissecados fora[...]

No final da frase: "...por todos os meus nervos dissecados fora.." Sobrepõe-se (em voz gravada) outro pensamento, dito de modo claro, num tom extasiado:

ÁLVARO (voz gravada):

557 Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

<i>Para, cansado. Lê alguns trechos para si. Tais textos são projetados na tela central, junto com imagens que os ilustrem. Reflete.</i>	
558	ÁLVARO: Ah, poder exprimir-se todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina.
<i>Mário, olha para Álvaro e dirige-se à Fernando.</i>	
559	MÁRIO: Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ode do Álvaro de Campos[.] É uma coisa enorme, genial[!]
560	Muito interessante o enredo [] Álvaro de Campos (devo dizer-lhe que simpatizo com este cavalheiro).
<i>Mário dirige-se ao Álvaro.</i>	
561	MÁRIO: Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. [] Este verso fechando a 1. ^a parte é de uma fulgurância genial.
562	ÁLVARO: [] Ah, como eu desejaria ser o <i>souteneur</i> disto tudo![]
<i>Na tela central, grafismos com as onomatopeias do poema</i>	
563	MÁRIO: Outra maravilha o final com as suas onomatopeias. Do que até hoje eu conheço futurista – a sua ode não é só a maior – é a única coisa admirável.
<i>Mário, agora, fala para Fernando:</i>	

564	<p>MÁRIO:</p> <p>[] eu, sinto que nunca poderia ter escrito a ode do Álvaro de Campos porque em todo o caso não amo tudo que ele canta suficientemente para assim o fixar... Sinto menos do que ele, amo menos do que ele, estrebucho menos do que ele as avenidas da ópera, os automóveis, os <i>derbies</i>, as <i>cocottes</i>, os grandes <i>boulevards</i>... E eu amo isso tudo portanto de tal ânsia a brasa!</p>
<p><i>Álvaro fala para Fernando:</i></p>	
565	<p>ÁLVARO:</p> <p>Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar sentimentos coloridos. A sua imaginação — uma das mais puras na moderna literatura [] — corre desenfreada por entre os elementos que os sentidos lhe facultaram[!]</p>
<p><i>Na tela central, imagens que ilustrem o discurso de Mário, a seguir, que sugere um tipo de espetáculo feérico. Por se tratar de tema correlato ao que Álvaro expressa na Ode Triunfal, Mário, na tela esquerda, dirige-se a ele, que está no palco.</i></p>	
566	<p>MÁRIO:</p> <p>Eu quero uma arte que interseccione ideias como estes planos!</p> <p>[] Quero uma Arte interceptada, divergente, inflectida... [] uma Arte-geometria no espaço... Sim! Sim!, uma Arte a três dimensões...no espaço... [] Áreas e Volumes!</p>
567	<p>[] Tudo se abate de Beleza! E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços [] que ondeiam livres, em vórtice — e se emaranham, se entrecruzam, se desdobram, se convulsionam... []</p> <p>E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correjas de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos[]... Hélices, espirais, ramos de parábola, estrelas, hipérbolos mortas — turbilhonando, zig-zagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea!</p>

<p><i>Fernando e Mário somem das telas laterais.</i></p> <p><i>Na tela central, mais um postal antigo de Paris. Em fusão, está Mário andando na rua. Ele vai à manicure, escolhe a base, está sorridente como um noivo que se prepara para um casamento ou um ator para uma estreia teatral.</i></p>	
568	<p>MÁRIO (VOZ GRAVADA):</p> <p>Na sensação de estar polindo as minhas unhas, Súbita sensação inexplicável de ternura, Tudo me incluo em Mim – piedosamente.</p>
<p><i>Mário, já na rua, sentado sozinho num café. Faz pose semelhante à da caricatura²⁵⁴ que lhe fez Almada Negreiros.</i></p>	
569	<p>MÁRIO (VOZ GRAVADA):</p> <p>Entanto eis-me sozinho no Café: De manhã, como sempre, em bocejos amarelos. De volta, as mesas apenas – ingratas E duras, esquinadas na sua desgraçiosidade[.]</p>
<p><i>Mário olha para o céu, o sol ofusca-lhe.</i></p>	
570	<p>MÁRIO (VOZ GRAVADA):</p> <p>E sol – dia brutal, provinciano e democrático Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos Não podem tolerar – e apenas forçados Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade Se ofende com este dia que há-de ter cantores Entre os amigos com quem ando às vezes – Trigueiros, naturais, de bigodes fartos – [] Vão às mulheres, gostam de vinho tinto, []</p>

²⁵⁴ A caricatura está no **Anexo B**.

	<p><i>(Olha para as suas unhas de um modo feminino e contempla-as).</i></p> <p>E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas E de as pintar com um verniz parisiense, Vou-me mais e mais enternecendo Até chorar por Mim...</p>
	<p><i>Na tela central, fachada do Hôtel de Nice²⁵⁵, em Paris. Mário sobe as escadarias em espiral. Tomadas de câmara em plongée e contre-plongée para intensificar a dramaticidade. Já no quarto, Mário abre o armário, escolhe o melhor terno, vê-se no espelho do guarda-vestidos. Acha-se gordo, sente-se desconfortável com a sua própria imagem. Fala com o seu reflexo, que chamarei de OUTRO:</i></p>
571	<p>MÁRIO: Estou em Paris</p> <p>OUTRO: Estou aborrecidíssimo</p> <p>MÁRIO: Tenho saúde</p> <p>OUTRO: Sinto-me infeliz ao extremo</p> <p>MÁRIO: Tenho dinheiro</p> <p>OUTRO: Vivo numa tortura constante</p> <p>MÁRIO: Não tenho preocupações</p> <p>OUTRO: Sofro muito</p> <p>MÁRIO: Não tenho desgostos</p> <p>OUTRO: A minha desolação é ilimitada</p>

²⁵⁵ Atualmente Grand Pigalle Hotel - Rua Victor-Massé, 29 – Paris.

572	<p>MÁRIO: Porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de gênio, a um patusco obeso [], corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões — não está certo; não é justo nem admissível.</p>
<i>O seu reflexo, o OUTRO no espelho, responde:</i>	
573	<p>OUTRO: O dúbio mascarado o mentiroso Afinal, que passou na vida incógnito[.]</p>
574	<p>MÁRIO: O Rei-lua postiço, o falso atónito[.]</p>
575	<p>OUTRO: Bem no fundo o covarde rigoroso...</p>
576	<p>MÁRIO: Em vez de Pajem bobo presunçoso.</p>
577	<p>OUTRO: Um lacaio invertido e pressuroso... [] O corrido, o raimoso, o desleal[.]</p>
578	<p>MÁRIO: Tenho medo de Mim. Quem sou? []</p>

579	<p>OUTRO:</p> <p>O balofo arrotando Império astral O mago sem condão, o Esfinge Gorda²⁵⁶.</p>
580	<p>MÁRIO:</p> <p>Eu não sou eu nem sou o outro, Sou qualquer coisa de intermédio: Pilar da ponte de tédio Que vai de mim para o Outro.</p>
<p><i>O OUTRO some lentamente do espelho do quarto de Mário, na tela central, num efeito de evaporação. Álvaro olha para isto e diz:</i></p>	
581	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro.</p>
582	<p>Sou como toda a gente, uma ficção do “intermezzo”...</p>
<p><i>O espelho nada mais reflete, está vazio. Mário vê que o espelho reflete tudo, menos a ele próprio²⁵⁷.</i></p>	
583	<p>MÁRIO:</p> <p>E eu que sou o rei de toda esta incoerência, Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la...</p>

²⁵⁶ O **Esfinge Gorda**, assim costumava ser chamado entre os amigos. Ele mesmo recorreu a esses termos no poema *AQUELE OUTRO*. Era de facto um codinome adequado, pois servia para designar o homem notável pelos traços delicados, mas desconfortável com o próprio corpo. No único verso “balofo arrotando Império astral” resume numa só expressão o paradoxo entre a baixa autoestima física e a sua ambição literária.

²⁵⁷ Esta cena do desaparecimento da própria imagem, inspirou-se nesta passagem: “Sabe você, [], que tive hoje uma bizarra alucinação? [] Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! não calcula o meu espanto...”MS, Lv.28, P.77, Ls.9-15

584	Sim! Sim! Todo eu sou uma incoerência.
585	Ah! Meu caro [Álvaro], acredite-me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem — pois, ao medi-los, encontro-os tão mesquinhos[...] Outrora, [] eu era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje já não sei com que sonhos me robustecer. Acastelei os maiores... eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros...
586	Sou todo de incoerências. Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida, entanto como nunca ninguém a admirou! [] Porque, no fundo, eu amo muito a vida.
587	[] E que fazer então? Não sei... não sei... Ah! que amargura infinita...
588	ÁLVARO: Eu punha-me a animá-lo; a dizer-lhe inferiormente queurgia pôr de parte essas ideias abatidas. Um belo futuro se alastrava em sua face. Era preciso ter coragem!
589	MÁRIO: Um belo futuro?... Olhe, meu amigo, até hoje ainda me não vi no meu futuro. E as coisas em que me não vejo, nunca me sucederam.
590	Estou muito triste. Desoladora e comovidamente triste.
591	Estou num daqueles dias em que nunca tive futuro.
592	ÁLVARO (voz gravada): Perante tal resposta, esbocei uma interrogação muda, a que o poeta volveu:
593	MÁRIO: Ah! sim, talvez não compreendesse...[] Desde criança que, pensando em certas situações possíveis numa existência, eu, antecipadamente, me vejo ou não vejo nelas. [] uma coisa onde nunca me vi, foi na vida – e diga-me se na realidade nos encontramos nela?

594	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tu crias em ti mesmo e eras corajoso, Tu tinhas ideais e tinhas confiança, Oh! quantas vezes desp'rançoso, Não invejei a tua esp'rança!</p> <p>Dizia para mim: — Aquele há-de vencer[!]</p>
595	<p>MÁRIO:</p> <p>Quem se não há-de enganar?</p> <p>Enquanto tu vencerias Na luta heroica da vida [] Eu teria adormecido</p> <p>Sem triunfos, sem amores</p> <p>Espojado no caminho, Preguiçoso, entorpecido, Cheio de raiva, daninho...</p>
596	<p>ÁLVARO:</p> <p>E militante como a alma que quer vencer o mundo!</p>
597	<p>Mas há compensações absolutórias Em sonho e no silencio da derrota Que tem mais rosas de alma que as vitórias.</p>
598	<p>MÁRIO:</p> <p>Recordo com saudade as horas que passava Quando ia a tua casa e tu, muito animado, Me lias um trabalho há pouco terminado[.]</p>

599	<p>ÁLVARO: Dizíamos ali sinceramente As nossas ambições, os nossos ideais: Um livro impresso, um drama em cena, o nome nos jornais... Dizíamos tudo isso, amigo, seriamente...</p>
600	<p>MÁRIO: Ao pé de ti, voltava-me a coragem: Queria a Glória... Ia partir! Ia lançar-me na voragem! Ia vencer ou sucumbir!...</p>
601	<p>ÁLVARO: Ai! mas um dia, [] Tu, morreste. Foi triste, muito triste, amigo, a tua sorte — Mais triste do que a minha e malaventurada. ...Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte, E há tantos como eu que não alcançam nada...</p>
<p><i>Mário prepara na pequena mesa do quarto, com requinte, uma ceia para duas pessoas: toalha de renda, taças de cristal, uma sopeira de porcelana. Senta-se, serve-se de sopa fumegante e de vinho. Brinda em direção ao lugar vazio.</i></p>	
602	<p>MÁRIO (VOZ GRAVADA): Depois da ceia, é o espectáculo — o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água — tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!²⁵⁸</p>

²⁵⁸ Esta fala de Mário de Sá-Carneiro, nos remete ao *Teatro e o seu Duplo*, em que Antonin Artaud, fala sobre o Teatro Alquímico: “A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de consequências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno voo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração. [...] Creio, antes, que deviam encenar projeções e precipitações de conflitos, lutas indescritíveis de princípios, vistas sob o

Enquanto ouve-se o texto acima, projeções múltiplas, que ilustrem a descrição cénica proposta por Mário: volúpia, arte, luzes, corpos, aromas, fogo, água, orgia, espiritualidade, ouro – a compor uma alegoria imagética-metafórica. Senta-se na cama. Olha para os cinco frascos de arseniato de estricnina sobre o criado-mudo.

MÁRIO:

603 O grande sonho — ó dor! — quasi vivido...

Quase o amor, quasi o triunfo e a chama,

Quasi o princípio e o fim — quasi []...

Mas na minh'alma tudo se derrama...

Entanto nada[!] foi só ilusão!

[]

Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim... —

Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,

Asa que se elançou mas não voou...

Close nos frasco de estricnina. Destaque para a palavra “Poison”. Deita-se, ajeitando a roupa e o cabelo. Sorri. Toma-os um a um, enquanto pensa:

MÁRIO (voz gravada):

604 Morrer eu desejava ardentemente

Porque não mais padecerei,

Porque dormirei eternamente,

605 E com o meu martírio acabarei!

[] Em fim, vou ser feliz!

ângulo vertiginoso e escorregadio em que toda verdade se perde ao realizar a fusão inextrincável e única do abstrato e do concreto, e penso que, através de músicas de instrumentos e de notas, de combinações de cores e formas de que até perdemos a ideia, eles deviam, por um lado, satisfazer a nostalgia da beleza pura cuja realização completa, sonora, límpida e despojada. [...] deviam resolver através de conjunções inimagináveis e estranhas para nossos cérebros de homens ainda despertos, resolver ou mesmo aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a ideia e a forma, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado”. ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1988. pp.24-25

<p><i>Na tela central, imagem de Mário, que remeta à pintura do Narciso de Caravaggio, admirando-se no lago. Mário vê-se belo no reflexo – diferente do que é: esguio, atraente – atira-se na água e some.</i></p>	
606	<p>MÁRIO (voz gravada): Não me perdi por ninguém: perdi-me por mim, mas fiel aos meus versos.</p>
<p><i>Terminou de tomar o último frasco. Começa a sentir os efeitos terríveis do veneno e desespera-se. As telas laterais, mostram imagens inspiradas no seu poema RODOPIO²⁵⁹: forcas de luz, altas torres de marfim, estátuas de herois, luas de oiro, rainhas desfolhando lírios, letras de fogo e punhais, missas e bacanais, corpos emaranhados, seios mordidos, velhas cartas rasgadas, lenço, fitas, dedais, elmos, troféus, mortalhas.</i></p>	
607	<p>MÁRIO: Que droga foi a que me inoculei? Ópio de inferno em vez de paraíso?... Que sortilégio a mim próprio lancei?</p>
608	<p><i>(obnubilado, fala num tom delirante, desconexo)</i> ...Dos longos vidros polidos [], Agora, chegam teorias de vértices hialinos A latejar cristalizações nevoadas e difusas. [] Bailam no espaço [] Laços, grifos, setas, ases – na poeira multicolor[!]</p>
609	<p>Volteiam dentro de mim, Em rodopio, em novelos, Milagres, uivos, castelos[...]</p>
610	<p>A P O T E O S E [! ! !]</p>

²⁵⁹ MS, Lv.17, Pp.44-46

Surgem visões que Mário teria tido nestes últimos momentos, baseado em seu poema-testamento FIM ²⁶⁰: Uma mistura de ópera bufa e circo. Batidas de latas. Domador estalando o chicote no ar. Palhaços e acrobatas aos saltos e pinotes.

Após esta visão, Mário, num estertor, morre.

Na tela esquerda, imagens da Torre Eiffel com fogos de artifício.

Na tela direita, a carta manuscrita onde está o texto a seguir.

MÁRIO (voz gravada):

611 A minha Alma fugiu pela Torre Eiffel acima,
 – A verdade é esta, não nos criemos mais ilusões –
 Fugiu, mas foi apanhada pela antena da T.S.F.
 Que a transmitiu pelo infinito em ondas hertzianas...
 (Em todo o caso que belo fim para a minha Alma!...)

Na tela direita, a imagem de um verso gráfico de Mário, em movimento:

É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!... 261

Álvaro ao assistir o que teria sido o “espetáculo” do suicídio, diz:

ÁLVARO:

612 Aquilo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu.

613 Ele — o cadáver do outro,
 Evoca-me do futuro
 Eu próprio assim, eu mesmo assim...

614 Que fiz eu da vida?
 Que fiz eu do que queria fazer da vida?
 Que fiz do que podia ter feito da vida?

²⁶⁰ Quando eu morrer batam em latas,
 Rompam aos saltos e aos pinotes,
 Façam estalar no ar chicotes,
 Chamem palhaços e acrobatas! (MS, Lv.27, P.132, Vv.1-4)

²⁶¹ MS, Lv.27, P.55, V.13

	Serei eu como tu []?
615	Minha fé cambaleia como uma paisagem de bêbedo[...]
<i>Fernando ressurgue na tela esquerda.</i>	
616	<p>FERNANDO:</p> <p>Somos morte. Isto, que consideramos vida, é o sono da vida real, a morte do que verdadeiramente somos. Os mortos nascem, não morrem. Estão trocados, para nós, os mundos. Quando julgamos que vivemos, estamos mortos; vamos viver quando estamos moribundos.</p>
617	<p><i>Projeta-se na tela central, uma Revista Orpheu que nunca existiu: ORPHEU 25, que é a idade com que Mário morre. A seguir este texto:</i></p> <p>SÁ CARNEIRO</p> <p><i>Nesse número do Orpheu que há-de ser feito Com sóis e estrelas em um mundo novo.</i></p>
618	<p>ÁLVARO:</p> <p>Nunca supus que isto que chamam morte Tivesse qualquer tivesse qualquer espécie de sentido... [] Mas, seja como for, segue a viagem. [] No términus de tudo, ao fim lá estou</p>
619	<p>FERNANDO:</p> <p>Nessa ida que afinal é um regresso.</p> <p>Porque na enorme gare onde Deus manda Grandes acolhimentos se darão [] Hoje, falho de ti, sou dois a sós.</p>

<i>Mário ressurge na tela direita</i>	
620	<p>MÁRIO:</p> <p>Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se podem compreender. E, todavia, éramos duas criaturas muito diversas.</p>
621	<p>FERNANDO:</p> <p>Há almas pares, as que conheceram Onde os seres são almas. Como éramos só um, falando! []</p>
622	<p>ÁLVARO:</p> <p>[] Nós Éramos como um diálogo numa alma. [] Sei que, falho de ti, estou um a sós.</p>
623	<p>FERNANDO:</p> <p>Ah, meu maior amigo, nunca mais [] Encontrarei uma alma tão querida</p>
624	<p>ÁLVARO:</p> <p>Não mais, não mais, e desde que saíste Desta prisão fechada que é o mundo, Meu coração é inerte e infecundo²⁶² E o que sou é um sonho que está triste.</p>
<p><i>Fernando e Álvaro falarão o texto abaixo, não simultaneamente, mas entremeando palavras, como se fosse só um a dizer. A última palavra “amamos” será dita pelos dois, sincronizando.</i></p>	

²⁶² Após a morte de Mário de Sá-Carneiro, o heterónimo Álvaro de Campos deixa de escrever por um longo período. Ele para em 1916. Em 1917 só lança o *Ultimatum* e, depois, só retorna em 1923. São sete anos de coração “**inerte e infecundo**”.

625	<p>FERNANDO/ÁLVARO:</p> <p>Porque há em nós, por mais que consigamos Ser nós mesmos a sós sem nostalgia, Um desejo de termos companhia — O amigo como esse que a falar amamos.</p>
	<p><i>Na tela central, close das mãos de Mário escrevendo uma carta. Em fusão, sobrepõe-se o rosto de Mário.</i></p>
626	<p>MÁRIO:</p> <p>Creia que as minhas palavras não podem traduzir a minha gratidão. Um dia belo da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo. Eu ficara conhecendo <i>alguém</i>. E não só uma grande alma; também um grande coração. Deixe-me dar-lhe um abraço, um desses abraços aonde vai toda a nossa alma e que selam uma amizade leal e forte.</p>
	<p><i>Destaca-se na tela direita, a assinatura:</i></p> <p style="text-align: center;"><i>O seu, seu Sá-Carneiro</i></p> <p><i>Na tela esquerda, Fernando está inclinado sobre a escrivaninha e escreve como se estivesse em transe mediúnico.</i></p> <p><i>No palco, Álvaro fala como que se ditasse o que Fernando escreve.</i></p>
627	<p>ÁLVARO:</p> <p>Meu querido Sá-Carneiro,</p> <p>[]</p> <p>[] tenho o espírito feito em trapos[...]</p> <p>[] o grande sofrimento que você – sem querer, é claro – me causou com a sua terrível crise[...]</p> <p>Não sei se você avalia bem até que ponto eu sou seu amigo, a que grau eu lhe sou dedicado e afeiçoado. O facto é que a sua grande crise foi uma grande crise minha, e eu sentia, como já lhe disse não só pelas suas cartas, como, já de antes, telegraficamente, pela «projecção astral» (como eles dizem) do seu sofrimento.</p>

628	<p>As palavras pertencem à Vida, ante a Morte não têm razão de ser.</p> <p>[]</p> <p>O grande cerimonial da cessação da vida pede silêncio aos assistentes a saber dele. Esse grande acto de magia que é a Morte.</p> <p>[]</p> <p>A esta alma toda a vida ébria de aventuras sonhadas, sem dúvida que o sonho supremo, a irrealdade solene chamada Morte, atraiu como um abismo.</p> <p>Escreveu nesse gesto a mais bela página da sua obra imortal. O Presente não o pode compreender. O Futuro amará a sua grande memória, velará com amor o seu aureolado nome.</p> <p>Estas palavras não são escritas por mim, que as assino. Aos escrevê-las sou uma pura abstracção, <i>medium</i> inspirado dum futuro grandioso²⁶³.</p>
629	<p>[]</p> <p>Nada há a dizer onde só há que sentir.</p>
630	<p>FERNANDO:</p> <p>O que você foi fazer, Sá-Carneiro! O que você foi fazer...!</p> <p>[]</p> <p>Ó desgraçado, ó desgraçado...!</p>
631	<p>MÁRIO:</p> <p>Perdão! Perdão!</p>
632	<p>ÁLVARO:</p> <p>Ah desgraçado! desgraçado!</p>
633	<p>MÁRIO:</p> <p>Adeus, meu querido Fernando Pessoa. Perdoe-me tudo, tudo.</p>

²⁶³ Este fragmento teve um primeiro registro a tinta preta, onde estava uma emenda com lápis roxo, tendo a variante “de futuras gerações”, no lugar de “dum futuro grandioso”. Todavia, optei por manter o que Pessoa escreveu ainda sob a forte emoção da notícia da morte de Mário. Até porque esta expressão original está em sintonia com a ambição poética das personagens em questão.

<p><i>Na tela central, o último bilhete²⁶⁴, onde se lê:</i></p> <p><i>Um grande, grande</i> <i>Adeus do seu pobre</i> <i>Mário de Sá-Carneiro</i></p> <p><i>Paris, 26 de abril 1916</i></p>	
634	<p>FERNANDO: Morre jovem o que os Deuses amam[!]</p>
635	<p>Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe.</p>
<p><i>No palco, Álvaro, pega no baú, alguns envelopes. Leva-os à escrivaninha. Retira cartas e postais. Passa a organizar, numerar, separar cronologicamente.</i></p> <p><i>Na tela central, imagens deste material.</i></p> <p><i>Na tela esquerda, Fernando observa Álvaro, no palco, fazendo esta organização e olha para a tela central.</i></p> <p><i>Na tela central, a partir de uma carta manuscrita de Mário, surge em sobreposição o seu rosto quase transparente, que diz a Fernando:</i></p>	
636	<p>MÁRIO: Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – publicada e anotada por... (perturbador mistério!)</p>
<p><i>Mário e Fernando olham para o Álvaro na escrivaninha.</i></p> <p><i>Ambos somem. Fica só o Álvaro no palco. Black-out.</i></p>	

Final da Cena 12

²⁶⁴ MS, Lv.26, P.382. Ver no Anexo C.

4.13 CENA 13 – ÁLVARO E ALMADA NEGREIROS

Aproveitar-se-á a obra plástica de Almada Negreiros para as projeções, de modo a imergir o espectador na poética-imagética deste artista multifacetado.

O cenário em que Almada será filmado deve ser concebido como um estúdio múltiplo onde estejam pinturas, desenhos, figurinos, maquetes, papeis escritos e materiais como pinceis, tintas e telas.

*Álvaro mexe no baú, encontra uma máquina fotográfica (modelo Kodak Vest Pocket Autographic 1915)²⁶⁵. Manuseia a câmara, olha pelo visor e, neste momento, surgem, na tela central, **fotos de Almada Negreiro nu.**²⁶⁶ Sobre as fotos de nudez, passam versos escritos de Almada:*

637 “**Ó Beleza Canalha co’a sensibilidade manchada de vinho!**”

638 “**Ó lírio bravo da Floresta-Ardida!**”

639 “**Ó nu d’aluger na meia-luz dos cortinados corridos!**”

As fotos, de início amarelecidas e velhas, retomam cor e passam a ter vida. Agora, o Almada Negreiros faz poses a olhar para o Álvaro, no palco.

640 **ALMADA:**
Não deixes a tua boca fazer a pergunta que tens nos teus olhos...

641 **ÁLVARO:**
Para onde vamos?

642 **ALMADA:**
Não me perguntes coisas do mundo. Só sei que iremos juntos.

²⁶⁵ A escolha deste modelo deve-se ao facto de ser uma máquina já existente em 1915, ano do *Orpheu*, em que Almada Negreiros e o heterónimo Álvaro de Campos já se conheciam. Ao pesquisar o acervo do *Centro Português de Fotografia*, constatei que tal equipamento era utilizado em Portugal.

²⁶⁶ Tais fotos devem ser similares ao de um conhecido ensaio fotográfico em que Almada está desnudo. Tal ensaio, em estúdio, foi feito por Vitoriano Braga, conforme fotos no **Anexo D**. O ator deverá ter uma orientação corporal de modo a reproduzir as poses e expressões originais.

643	ÁLVARO: Para onde?
644	ALMADA: Não sei. Nunca mo perguntei. Sei apenas que contigo poderei começar.
<i>Na tela central, Almada ainda nú faz a pose característica da foto em que aparece no cartaz da 1ª Conferência Futurista. Em fusão, ele surge com o figurino em questão.</i> ²⁶⁷	
645	ÁLVARO: Estava deseioso de que o meu sonho te trouxesse.
646	Advinhava que virias.
647	Almada-Negreiros: você não imagina como eu lhe agradeço o facto de você existir.
<i>Almada tem em mãos a revista A CONTEMPORANEA 7</i> ²⁶⁸ . <i>Na tela esquerda, a imagem da separata onde está A SCENA DO ODIO, aparecem trechos do poema.</i> <i>Na tela direita, destaca-se a dedicatória de Almada que será lida por ele.</i>	
648	ALMADA: A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares.
<i>Almada lê para Álvaro o poema que lhe dedicou. Álvaro intervém com versos seus.</i>	

²⁶⁷ Foto no **Anexo E**.

²⁶⁸ O poema “A Cena do Ódio” sairia no *Orpheu* N.3. Como o projeto fora abortado, este poema só veio a ser publicado numa separata da revista *A Contemporânea*, Lisboa, n. 7, p. 1-8, jan. 1923.

649	<p>ALMADA: DE JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS POETA SENSACIONISTA E NARCISO DO EGIPTO []</p>
650	Ergo-Me Pederasta apupado d' imbecis[!]
651	<p>ÁLVARO: [] paneleiro de Deus!</p>
652	<p>ALMADA: divinizo-me Meretriz, ex-líbris do Pecado.</p>
653	<p>ÁLVARO: Rameira de todos os sistemas solares[!]</p>
654	<p>ALMADA: []meretriz a mendigar gorjetas [...]</p>
655	<p>ÁLVARO: Beijo na boca todas as prostitutas[!]</p>
<p><i>Na tela central, Almada faz uma pose, que Álvaro registra. Nas telas laterais, detalhes das fotos e de Álvaro fotografando Álvaro deposita a câmara fotográfica sobre a escrivaninha e pega no baú esta foto. Na tela central, Almada está a autografar a mesma foto.</i></p>	
656	<p>ÁLVARO: Quantas vezes eu beijo o teu retrato!</p>
657	<p>[] homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna[.]</p>

<i>Álvaro dirige-se à plateia.</i>	
658	<p>ÁLVARO:</p> <p>José de Almada-Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser um homem de génio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência. Possui uma personalidade muito distinta — para admirar é que a tivesse adquirido tão cedo.</p>
<i>Almada passa a desenhar a caricatura de Álvaro de Campos²⁶⁹.</i>	
659	<p>ALMADA:</p> <p>[] meu velho e infeliz amigo Álvaro de Campos.</p> <p><i>(O desenho já está pronto e Almada mostra-o).</i></p>
660	<p>Tu, que te alfaiatas em modas e fazes cartazes dos fatos que vestes pra que se não vejam as nódoas de baixo!</p>
661	<p>ÁLVARO:</p> <p>Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado, Não sou indigno de ti, bem o sabes [...]</p>
<i>Eles se riem destas provocações poéticas. Agora, ambos tem em mãos a revista A CONTEMPORANEA 7, com o poema A SCENA DO ODIO e passam a ler juntos como que contracenando de facto.</i>	
662	<p>ALMADA:</p> <p>E eu vivo aqui desterrado [] Da Vida-gémea d’Eu ser feliz!</p>

²⁶⁹ Será exatamente a caricatura que já é conhecida, em que Álvaro aparece de chapéu, casaco cintado, monóculo e uma pasta na mão. Ver **Anexo F**.

663	<p>ÁLVARO:</p> <p>E eu vivo aqui sepultado vivo Na Verdade de nunca ser Eu! Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio, órfão da Virgem do meu sentir.</p>
<i>Álvaro fica mais melancólico. Na tela esquerda, desenho de Pierrot do Almada.</i>	
664	<p>ÁLVARO:</p> <p>Na noite acordo, o silêncio é grande.</p>
665	<p>Lá fora há o silêncio dessa coisa toda. Um grande silêncio apavorante noutra ocasião qualquer, Noutra ocasião qualquer em que eu pudesse sentir.</p>
666	<p>ALMADA:</p> <p>Que vens contar-me se não sei ouvir senão o silêncio? Estou parado no mundo. Só sei escutar de longe Antigamente ou lá prò futuro.</p>
667	<p>ÁLVARO:</p> <p>Penso em ti no silêncio da noite, quando tudo é nada, E os ruídos que há no silêncio são o próprio silêncio[.]</p>
668	<p>Tenho visto morrer, ou ouvido que morrem, Quantos amei ou conheci, Tenho visto não saber mais nada deles de tantos que foram[.]</p>
669	<p>E o mundo hoje para mim é um cemitério de noite[.]</p>
670	<p>E é neste sossego absurdo de mim e de tudo que penso em ti.</p>

671	<p>ALMADA:</p> <p>A minha paz é ignorar.</p> <p>Aprendo a não saber:</p> <p>[]</p> <p>O meu alimento é o silêncio do mundo[.]</p>
672	<p>ALVARO:</p> <p>Que pouca gente a muita gente aqui!</p> <p>Estou cansado, com cérebro e cansaço.</p> <p>Vejo isto, e fico, extremamente aqui</p> <p>Sozinho com o tempo e com o espaço.</p>
673	<p>São poucos os momentos de prazer na vida...</p>
674	<p>ALMADA:</p> <p>Pois [] eu agarro as coisas com estas minhas mãos, e sirvo-me delas, e uso-as, e gozo-as, e gasto-as até ao fim, sem deixar perder um único pedaço[!]</p>
675	<p>ÁLVARO:</p> <p>[A] vida...</p> <p>É gozá-la... Sim, já o ouvi dizer muitas vezes</p> <p>Eu mesmo já o disse. (Repetir é viver.)</p> <p>É gozá-la não é verdade?</p>
676	<p>ALMADA:</p> <p>Gozemos uma grande esperança indefinida e arrepiada,</p> <p>Uma trémula sensação de futuro.</p>
677	<p>ÁLVARO:</p> <p>Gozêmo-la, [Almada], gozêmo-la, casuais e incógnitos,</p> <p>Tu, com teus gestos de distinção cinematográfica</p> <p>Com teus olhares para o lado a nada,</p> <p>Cumprindo a tua função de animal emaranhado;</p>

	Eu no plano inclinado da consciência para a indiferença[.]
678	Sou já o morto futuro. Só um sonho me liga a mim — O sonho atrasado e obscuro.
	<i>Álvaro de Campos fica em silêncio. Inerte. Pausa incômoda.</i>
679	ALMADA: Sou eu o que está atrasado tu já te despediste – a verdadeira despedida – o silêncio já fala por ti e eu ainda tenho para dizer. por mim o silêncio ainda não fala, a vida ainda me dá a palavra e cá estou eu para me embaraçar e todos embaraçar no meu novelo.
680	ÁLVARO: Amemo-nos aqui. Tempo é só um dia.
	<i>A partir daqui, a cena adquire um carácter dúbio. Não fica claro se é mais uma das encenações que a dupla de amigos está fazendo ou se é uma queixa real. Os atores devem trabalhar neste diapasão da dubiedade²⁷⁰.</i>
681	ÁLVARO: Tu, Amigo, vem Já se foi toda a chama do nosso último contacto Necessitarei eu mais de ti do que tu de mim?

²⁷⁰ A referência é a dubiez pirandelliana. Um clima de *Assim é se lhe parece*.

682	<p>ALMADA:</p> <p>Seria injusto que eu dependesse mais de alguém que de mim não depende tanto. Não seria então o que eu penso de nós!</p>
683	<p>ÁLVARO:</p> <p>Esperei que se apagasse a chama até ao fim, vi-a apagar-se a olhos vistos, até enfriar a própria escuridão e julguei que apagada a chama tu estarias de novo na minha frente.</p>
684	<p>ALMADA:</p> <p>Porque [] não estaria se a chama era a mesma e a mesma escuridão para ambos?</p>
685	<p>ÁLVARO:</p> <p>Ter-se-á enganado a chama connosco [?] [] Responde-me a isto Amigo que estou só aqui e se tudo for engano mais só ficarei.</p>
686	<p>ALMADA:</p> <p>Não, Amigo, tu és injusto eu dou-me mais do que tu encontro em ti o que não me dá trabalho procurar porque te amo.</p>

687	<p>ÁLVARO: Se te enganaste, eu não! se te enganaste eu seguirei sem ti talvez para não voltar jamais a ninguém para ficar suspenso da vida como resto do nosso amor</p>
688	<p>ALMADA: É o mistério deste meu amor por ti que põe a viveza nos meus sentidos e eu não sou louco a ponto de romper o mistério a troco de paz para a minha inquietação. Sou do amor pertença-lhe [!]</p>
689	<p>ÁLVARO: Não sou como tu, Amigo, que deixaste o mundo equivocar os teus sentidos[.]</p>
690	<p>ALMADA: Amo-te, Amigo e não te posso ajudar a teres-te como eu te tenho no meu amor por ti.</p>
691	<p>ÁLVARO: [] já não posso arrepender-me nem dar a outro este amor por enquanto, sem saber do teu.</p>
<p><i>No espelho, surte Fernando, que aplaude e diz para o Almada Negreiros:</i></p>	
692	<p>FERNANDO: Álvaro de Campos é o personagem de uma peça; o que falta é a peça[...]</p>

<p><i>A expressão de Fernando é como se dissesse: “por que tu não a escreves?”</i></p> <p><i>Almada ri e Álvaro demonstra um misto de irritação e orgulho.</i></p> <p><i>Almada passa a escrever a cena, enquanto olha para o Álvaro e o Fernando que a vão representando.</i></p>	
693	<p>ÁLVARO:</p> <p>Mas quem escreveu este enredo que eu represento no personagem de mim?</p>
694	<p>ALMADA:</p> <p>Não! não é isto que eu quero [!] <i>(rabisca e reescreve)</i></p>
695	<p>ÁLVARO:</p> <p>Não! não é isto que eu quero perguntar <i>(a olhar para o Fernando)</i></p> <p>Quem me fez o protagonista de uma vida que eu não sonhei?</p>
696	<p>FERNANDO:</p> <p><i>(para o Álvaro)</i></p> <p>O meu sonho é bem melhor do que no programa que hoje o destino me dá!</p> <p>Eu sempre sonhei com ser EU mas não como me vejo no filme, nem como me olho no espelho[...]</p>
<p><i>Álvaro e Fernando começam um jogo de acusações.</i></p>	
697	<p>ÁLVARO:</p> <p>Quem alterou o espelho?</p>
698	<p>FERNANDO:</p> <p>Quem mentiu a minha voz?</p>

699	<p>ÁLVARO: quem torceu o enredo?</p>
700	<p>FERNANDO: [] ao menos eu sei perfeitamente que aquele que eu sou no filme, aquele que eu estou no espelho, [] é uma tradução de mim[.]</p>
701	<p>Assim, quanto mais digo, mais me engano, Mais faço eu Um novo ser postiço[.]</p>
702	<p>Meu próprio diálogo interior divide Meu ser de mim.</p>
703	<p>ÁLVARO: Eu não aqueci quimeras nem preguiceei fantasias nem rabisquei confusões, nada que não fosse eu e dignidade. Eu não viajei aventuras senão legitimidade.</p>
704	<p>FERNANDO: Porque me trocam então por outro igual a mim tão igual a mim que eu-próprio já m'os confundo? Porque há-de ser esse, tão igual a mim, e não eu próprio de quem ele se faz o igual? Porque há-de ser precisamente esse eu que me inventaram e não este mesmo que eu me ganhei?</p>

705	<p>ÁLVARO:</p> <p>Acaso não é legítimo que eu me tivesse ganho? Quem mais cuidaria de mim ou melhor do que eu próprio? E quem é que tem mais tempo do que aquele que necessita para si-próprio?</p>
<p><i>Fernando perplexo olha para Álvaro que está no palco, olha pra si mesmo no espelho, volta a ver o Álvaro no palco. Está confuso com esta conversa.</i></p>	
706	<p>FERNANDO:</p> <p>Paro às vezes à beira de mim próprio e pergunto-me se sou um doido ou um mistério muito misterioso.</p>
707	<p>Quando me movo, és tu que te moves; quando falo, és tu que me és falando.</p>
708	<p>ÁLVARO:</p> <p>Quando dou um passo, avanças tu. Se paro, estacas de mim.</p>
709	<p>Sou a sombra de mim mesmo, à procura daquilo de que sou a sombra.</p>
710	<p>FERNANDO:</p> <p>De quem é o olhar Que espreita por meus olhos? Quando penso que vejo, Quem continua vendo Enquanto estou pensando?</p>
711	<p>[] eu assisto-me a mim-próprio Representando o que não sou um papel que não faço[.]</p>
712	<p>Eu sou uma antologia. [] não tenho Nenhuma individualidade[.] Sou como o mundo[.]</p>

713	<p>ÁLVARO: e eu assisto-me a mim próprio [] num enredo onde não existo senão para que não se desacerte a multidão, [] senão para que o público siga o programa e passe mais umas horas deste mundo!</p>
714	<p>FERNANDO: Invejo a tua vida arremessada, Atirada p'ra longe, p'ra perder-se... Vida que abre as velas[!]</p>
715	<p>Possuidor do Longe que sonhaste, Torturado por tua imperfeição...</p>
716	<p>Invejo a tua vida e tenho dela Que não foi minha, como que saudades[...]</p>
717	<p>Dum misterioso passado meu Em que houvesse tido um outro sentido Que me falta p'ra ser, não sei como, eu.</p>
<p><i>Almada admira-se e aplaude, vagarosamente, sem muito ruído.</i></p>	
718	<p>ALMADA: então bravo[!] então eureka[!]</p>
<p><i>Álvaro e Fernando fazem o gesto habitual de agradecimento de um ator, primeiro dirigem-se a Almada e, em seguida, à plateia.</i></p>	

719	<p>ALMADA:</p> <p>Quando [os dois] forem a soma dos cada uns quando cada <i>cada</i> for cada qual então sim [] [os dois] já serão alguém!</p>
<i>Álvaro e Fernando entreolham-se.</i>	
720	<p>FERNANDO:</p> <p>[] assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele próprio, se o incerto outro viveria...</p>
721	<p>ÁLVARO:</p> <p>Quando é que passará este drama sem teatro, Ou este teatro sem drama[?]</p>
722	<p>FERNANDO:</p> <p>Quando é que o cativoiro Acabará em mim[?]</p>
723	<p>ÁLVARO:</p> <p>Quando é que passará esta noite interna, [] E eu, a minha alma, terei o meu dia?</p>
724	<p>FERNANDO:</p> <p>Quando é que me serei?</p>
725	<p>ÁLVARO:</p> <p>Quando é que despertarei de estar acordado?</p>
726	<p>Onde? Como? Quando?</p>

<i>Ilumina-se a plateia. Álvaro olha para o público. Entra a música “Magnificat” de Bach (no auge do coro).</i>	
727	ÁLVARO: Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro... Tenho medo, tenho medo... Ah vejo, vejo enfim... Vejo enfim tudo... Olhai... Olhai... Agora vejo... Vejo as cousas reais, vejo as cousas que existem...
728	FERNANDO: Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância Está em todos os lugares. Somos todos palhaços [!]
729	ALMADA: Se [os palhaços] soubessem tanto como os sábios, nós todos passaríamos a ser sábios por termos aprendido com os palhaços. Mas, infelizmente, os sábios não sabem dizer o que sabem, e os palhaços sabem, mas não são sábios.
730	ÁLVARO: A nossa vida é palco e confusão.
731	ALMADA: no circo não há milagres nenhum palhaço atravessará o círculo sem rasgar o papel!
<i>Na tela central a capa da publicação do texto teatral “Pierrot e Arlequim”²⁷¹, de José de Almada Negreiros. Em seguida, uma ilustração de Arlequim. Almada “salta” desta página, “rasgando” a tela, já com o figurino de Arlequim²⁷². No palco, Álvaro abre o baú e retira parte de um figurino de Pierrot²⁷³ e o veste. Eles iniciam a encenação de partes do texto.</i>	

²⁷¹ ver **Anexo G**.

²⁷² Figurino será inspirado a partir de desenhos de Arlequim de Almada Negreiros. Ver em **Anexo H** e **Anexo J**

²⁷³ Figurino será inspirado a partir de desenhos de Pierrot de Almada Negreiros. Ver em **Anexo I** e **Anexo J**.

732	ALMADA/ARLEQUIM: Olha para ti! Se te não vês, concentra-te, procura-te!
733	ÁLVARO/PIERROT: Procurar é fácil; pior é depois de encontrar o que se procura: torna-se impossível realizá-lo!
734	ALMADA/ARLEQUIM: Queres dizer co'as tuas palavras que já encontraste o que procuravas?
735	ÁLVARO/PIERROT: Foi a sorte que o quis assim.
736	ALMADA/ARLEQUIM: Mas, pelo que vejo, a sorte não te serviu de nada!
737	ÁLVARO/PIERROT: Eu sei o que sei e nada mais.
738	ALMADA/ARLEQUIM: Não há dúvida; mas o que não sabes é viver! Anda daí um dia comigo e verás como sou conhecido em toda a parte por causa da minha alegria!
739	ÁLVARO/PIERROT: Se eles te vissem quando voltas p'ra casa depois de teres estado por toda a parte!
740	ALMADA/ARLEQUIM: O que acontecia?
741	ÁLVARO/PIERROT: Veriam que tinhas deixado a alegria por toda a parte, pois que voltas p'ra casa sem nenhuma.

742	ALMADA/ARLEQUIM: Mas diz-me lá: o que é que tu percebes de alegria?
743	ÁLVARO/PIERROT: Alegria é não sentir necessidade de a procurar.
744	ALMADA/ARLEQUIM: Como tu, não é verdade? Que linda alegria que tu arranjaste, não haja dúvida!
745	ÁLVARO/PIERROT: Eu necessito da minha tristeza p'ra saber onde estou, e se ando triste porque a não tenho, contudo sou feliz porque a encontrei e só a Ela quero!
746	ALMADA/ARLEQUIM: Pois a alegria, cá p'ra mim, é andar a procurá-la! E nada de tristezas, que fazem a gente velha. A chorar ou a rir o tempo passa da mesma maneira; portanto mais vale a rir. Olha! faz como eu: vai dizendo a verdade a rir, porque ela não fica melhor se for a chorar[.]
	<i>Álvaro e Almada, ainda com as fantasias riem. Almada para e observa Álvaro a rir desbragadamente, fica feliz pois conseguiu o seu intento de alegrar o amigo. A projeção de Almada, em fusão, deixa a roupa de Arlequim e volta ao figurino futurista. No palco, Álvaro retira o acessório de Pierrot. Na tela esquerda, surge Fernando.</i>
747	ALMADA: Já alguém sentiu a loucura vestir de repente o nosso corpo?
748	FERNANDO: Já.

749	ALMADA: E tomar a forma dos objectos?
750	ÁLVARO: Sim.
751	ALMADA: E acender relâmpagos no pensamento?
752	FERNANDO: Também.
753	ALMADA: E às vezes parece ser o fim?
<i>Álvaro e Fernando falam ao mesmo tempo:</i>	
754	ÁLVARO/FERNANDO: Exactamente.
755	ALMADA: E isto de desencantar vidas aos que julgam que a vida é só uma?
756	ÁLVARO: Loucura porque não há vida bastante em um p'ra ser todos[.]
757	ALMADA: Tu só, loucura, és capaz de transformar o mundo tantas vezes [!]
758	ÁLVARO: Loucura furiosa!

759	<p>ALMADA:</p> <p>Só tu és capaz de fazer que tenham razão tantas razões que hão-de viver juntas. Tudo, excepto tu, é rotina peganhenta.</p>
760	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tudo mais é uma grande maçada[!]</p>
761	<p>ALMADA:</p> <p>Só tu [loucura] tens asas para dar a quem tas vier buscar.</p>
762	<p>ÁLVARO:</p> <p>Ora até que enfim..., perfeitamente... Cá está ela! Tenho a loucura exactamente na cabeça. [] Graças a Deus que estou doido!</p>
<p><i>Na tela a carta do louco do tarô. Tal carta deve ser criada a partir de uma ilustração do Almada Negreiros, mesclando com este arquétipo. Deve ter os elementos visuais “cão” e “à beira do abismo”.</i></p>	

Final da Cena 13

4.14 CENA 14 – EPÍLOGO

No palco, Álvaro, de frente para o espelho.

Na tela direita, seu “reflexo” está projetado. Esta transmissão será simultânea (ao vivo).

Na tela esquerda, surge Mário.

MÁRIO:

763 Passei pela minha vida
[]
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

764 E hoje, quando me sinto,
é com saudades de mim.

765 As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai, como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei!...

766 Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto.

ÁLVARO:

767 Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!

768 O sonho pesa-me antes de o ter. []

769 Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.

770 Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,

771 mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa respirar-me sobre a nuca.

772	Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
<i>Na tela central, surgem juntos Fernando e Almada para participar deste momento crítico.</i>	
FERNANDO:	
773	[] Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?...
774	O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre [do] feliz que eu fui!
ALMADA:	
775	Basta-me o sonho e a fé na vida. O sonho perfeito e a vida que o vive. Não quero mais do que encontrar-me perfeito no sonho e vivo na vida.
776	Sigo-me: Sou a minha sombra que me segue a mim.
777	E a ilusão é total: chego a julgar-me alguém!
778	Passa-se a realidade na minha imaginação e eu finjo admiravelmente que existo.
<i>Estas falas fazem Álvaro refletir. Algo o sacode interiormente. Senta-se na escrivaninha. Cruza os braços sobre ela. Põe a cabeça entre os braços. Fernando observa-o.</i>	

779	<p>ÁLVARO (voz gravada): Mas o que eu não fui, o que eu não fiz, o que nem sequer sonhei; O que só agora vejo que deveria ter feito, O que só agora claramente vejo que deveria ter sido[...]</p>
<i>Álvaro levanta a cabeça, vai até à estante e pega uma garrafa de bebida.</i>	
780	<p>ÁLVARO: Mas só agora o que nunca foi, nem será para trás, me dói.</p>
781	<p>FERNANDO: Outrora fui quem hoje me amo, E não amava quem eu era.</p>
782	<p>ÁLVARO (voz gravada): É preciso querer chorar, mas não sei ir buscar as lágrimas... Por mais que me esforce por ter uma grande pena de mim, não choro, Tenho a alma rachada[...] (<i>o dedo indicador toca o peito à altura do coração, várias vezes</i>) Que há-de ser de mim? []</p>
<i>Álvaro, com a garrafa na mão, vai em direção ao espelho.</i>	
783	<p>ÁLVARO: Que há-de ser de mim?</p>
784	<p>Fiz de mim o que não soube, E o que podia fazer de mim não o fiz. O dominó que vesti era errado. Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. Quando quis tirar a máscara, Estava pegada à cara. Quando a tirei e me vi ao espelho[...]</p>

	<p><i>Álvaro olha-se no espelho.</i></p> <p><i>Na tela central, o mesmo espelho mostra um ator infantil vestido de “marinheiro”²⁷⁴.</i></p> <p><i>Nas telas esquerda e direita, fotografias do próprio Fernando Pessoa quando criança²⁷⁵.</i></p> <p><i>Ele vê, surpreso, a criança que foi. Fica, subitamente, alegre.</i></p>
785	<p>ÁLVARO:</p> <p>Era a criança de há quantos anos...</p> <p>Não tinha mudado nada...</p> <p>É essa a vantagem de saber tirar a máscara.</p> <p>É-se sempre a criança,</p> <p>O passado que fica,</p> <p>A criança.</p>
	<p><i>Dá-se conta de que o que vê é apenas ilusão e volta ao tom melancólico.</i></p>
786	<p>[] falsa e triste semelhança</p> <p>Entre quem julgo ser e quem eu sou.</p> <p>Sou a máscara que volve a ser criança,</p> <p>Mas reconheço, adulto, aonde estou[...]</p>
	<p><i>Tanto no espelho como na tela central, o Álvaro-criança some vagarosamente enquanto aparece um Álvaro mais envelhecido do que está de facto. Durante esta transição de menino em velho, Álvaro fala:</i></p>
787	<p>ÁLVARO:</p> <p>Ó pavor certo de uma realidade desenhada pelos espelhos indecisos...</p>
788	<p>O reflexo das coisas reais no espelho baço de mim.</p>
789	<p>[] um espelho dentro do qual vivemos,</p>

²⁷⁴ O figurino deve se uma reprodução das roupas de marinheiro que Pessoa usou na infância. Ver em **Anexo K**

²⁷⁵ Ver em **Anexo L**.

790	Detrás de máscaras nosso ser espreita,
791	Mas não posso ter máscara[]
792	O horror súbito [] [] tira a máscara a todas as esperanças.
793	Deitei fora a máscara[...]
<i>Aqui, a visão de um Álvaro bem velho está completa. Contempla horrorizado, derrotado.</i>	
794	ÁLVARO: Já tinha envelhecido.
795	E volto à normalidade como a um término de linha.
796	Farto... Arre...
<i>Na tela esquerda, Fernando observa em direção à imagem envelhecida de Álvaro e, em seguida, para Álvaro no palco. Fernando, que até então aparecia como habitualmente o conhecemos, pela maioria das fotos, irá se transformar, em fusão, como estava de facto, em seu estágio final²⁷⁶, mais envelhecido, com a calvície acentuada e outro tipo de óculos.</i>	
797	FERNANDO: Mas então isto não acaba? É destino?

²⁷⁶ Como nas fotos em: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Páginas: 250, 257, 267, 269, 279, 280, 281, 284, 291, 297. Dois exemplos estão no Anexo N.

798	<p>ÁLVARO: Sim, é o meu destino</p>
799	<p>FERNANDO: O que é feito dos propósitos perdidos, e dos sonhos impossíveis?</p>
800	<p>ÁLVARO: Que esterco metafísico os meus propósitos todos!</p>
801	<p>[] os meus propósitos à beira da estrada – [] Os meus propósitos mijados por mendigos, E toda a minha alma uma toalha suja que escorregou para o chão.</p>
802	<p>Basta!</p>
803	<p>Vou atirar uma bomba ao destino.</p>
<p><i>Álvaro faz como se fosse jogar a garrafa que tem nas mãos para quebrar o espelho e fica “congelado”.</i></p>	
804	<p>ÁLVARO: Ao sentir tudo, ao pensar isto tudo, ao raivar isto tudo, Quebro o meu coração fatidicamente como um espelho[.]</p>
805	<p>Deus que acabe com isto![] E basta de comédias na minh'alma! [Basta!]</p>

Álvaro faz menção de jogar a garrafa que tem nas mãos como se fosse quebrar o espelho. Black-out. O som do espelho quebrando ecoa estrondosamente.

*Nas três telas, repete-se esta mesma ação de vários ângulos distintos. A cada repetição surgem como "flashes" imagens dos corpos dos personagens (Freddie, Mary, Tia, Mãe) encravados em pontas de espelho. A frase "**basta!**" é repetida a cada "flash". Na última repetição, aparece só a imagem de Álvaro na tela-espelho, que vai se "partindo" em slow-motion, enquanto o texto abaixo é dito (voz gravada).*

ÁLVARO (voz gravada):

806 Parte-se em mim qualquer coisa. []
Senti demais para poder continuar a sentir.
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.

Quando o texto termina, o slow-motion é interrompido e os cacos caem rapidamente com barulho. Black-out rápido e a luz volta.

A Tela-Espelho, agora, projeta um espelho quebrado.

Álvaro está sentado no chão do palco, em meio a cacos reais de espelho, pega um caco pontiagudo.

ÁLVARO:

807 A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
[]
Sou um espalhamento de cacos[.]
[]
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
Um caco.

No telão central surge, de modo enevoado, fantasmagórico, o Mestre Caeiro.

ÁLVARO:

808 Meu mestre e meu guia!

809 Outra vez te revejo,

	Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.
810	[] Revejo-o na sombra que sou em mim, na memória que conservo do que sou de morto...
811	Outra vez te revejo, Mas, ai, a mim não me revejo! Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico, E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim – Um bocado de ti e de mim!...
<p><i>Na tela central, Caeiro estende a mão para Álvaro, enquanto a imagem evanesce e some. Álvaro olha para a garrafa e para o caco que tem na mão. Pensa em cortar os pulsos. Hesita. Na tela central, Mário de Sá-Carneiro se prepara para o suicídio (um flashback do que já foi visto, na cena 11)²⁷⁷. Álvaro está atormentado.</i></p>	
812	ÁLVARO: Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?
<p><i>Tanto Álvaro no palco, como Mário de Sá-Carneiro na tela “ouvem” em voz gravada uma “má consciência” composta por diversas vozes que os atormentam. Em telas distintas serão projetadas cenas antagonicas de Álvaro e Mário:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <i>1. Tela esquerda, com Mário: se entremeiam apenas aspectos negativos.</i> <i>2. Tela direita, com Álvaro: flashes de aspectos positivos, com momentos afetuosos dele com os outros personagens.</i> 	

²⁷⁷ Analepse (termo mais utilizado em literatura), flash-back, flashback, cutback ou switchback (termos mais utilizados no teatro) é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma forma de anacronia ou seja, uma mudança de plano temporal. Os Lusíadas, de Camões, como começam "a meio da ação" (*in medias res*), farão, depois, uso da analepse para que sejam referidos acontecimentos prévios. No livro d' Os Maias também existe uma analepse que começa no capítulo I e termina no capítulo IV. Obras clássicas tais como a Eneida de Virgílio, a Ilíada de Homero começam no meio da história.

<p>813</p> <p>814</p> <p>815</p>	<p>“MÁ CONSCIÊNCIA”²⁷⁸ (voz gravada):</p> <p>Se te queres matar, por que não te queres matar?</p> <p>Ah, aproveita! []</p> <p>Fazes falta? []</p> <p>Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...</p> <p>[]</p> <p>A mágoa dos outros?... Tens remorso adiantado</p> <p>De que te chorem?</p> <p>Descansa: pouco te chorarão...</p> <p>[]</p> <p>Não tenhas escrúpulos morais [!]</p> <p>Se queres matar-te, mata-te!</p>
<p><i>Após a dupla revisão biográfica, acontecem ações em paralelo:</i></p> <p><i>Na tela central, Mário toma um frasco de veneno (também um flashback da cena 11);</i></p> <p><i>Em seguida, numa montagem dinâmica, nas três telas, surgem imagens antagônicas, de significação antitética: Almada vivo, nu, alegre e Mário deitado de terno, morto, inerte.</i></p> <p><i>Tais imagens se alternam, rapidamente, em ritmo estonteante. Morte e Vida, Eros e Tântatos.</i></p>	
<p>816</p> <p>817</p>	<p>ÁLVARO:</p> <p>Todos julgamos que seremos vivos depois de mortos.</p> <p>Nosso medo da morte é o de sermos enterrados vivos.</p> <p>Quando for a Grande Partida,</p> <p>Quando embarcarmos de vez para fora dos seres e dos sentimentos</p> <p>E no pacote A Morte [] que rotulo levarão as nossas malas...[?]</p> <p><i>(Álvaro faz um gesto, mostrando o próprio corpo e aponta para o do Mário)</i></p>

²⁷⁸ É relevante observar que o poema de onde retirei este trecho, foi escrito por Pessoa/Álvaro no dia 26-04-1926, no dia exato em se completavam dez anos do suicídio de Mário de Sá-Carneiro.

	<p>[]</p> <p>Quando, emigrantes para sempre, fizemos a viagem irreparável, E abandonarmos este oco e pavoroso mundo [...]</p> <p>[]</p> <p>Estas torturas, estes desejos [], estas saudades súbitas e sem objeto[...]</p>
	<p><i>Álvaro está quase a concluir pelo suicídio, num fluxo de ideias ditas numa tom alucinado, que culmina com um pensamento:</i></p>
818	<p>ÁLVARO (voz gravada):</p> <p>Quando, de vez, para sempre, irremediavelmente[...]</p>
	<p><i>Acontece uma ruptura, que interrompe abruptamente o fluxo de ideias anterior.</i></p> <p><i>Álvaro recua violentamente e opta pelo enfrentamento.</i></p>
819	<p>ÁLVARO:</p> <p>Não: vou existir. Arre! Vou existir. E-xis-tir... E-xis-tir...</p>
820	<p><i>(Aproxima-se da escrivaninha, contempla os seus escritos)</i></p> <p>Para que escrevo? É uma pura perda.</p> <p>Depois. [...]</p> <p>Se escrevo o que sinto [...] Bom. Merda[!]</p> <p>Pronto. Acabou-se [!]</p>
	<p><i>Álvaro quebra a caneta de pena, joga tinta sobre os papéis²⁷⁹</i></p>

²⁷⁹ Esta atitude é inspirada nos versos de Álvaro de Campos, que não serão ditos mas transcritos em ação: “Quebro a pena e a tinta / Entorno-a aqui só para a entornar...” AdeC, Lv.1, P.85, Vv.31-32(c)

821	<p>ÁLVARO:</p> <p>Tirem esse lixo da minha frente: <i>(joga os papéis no chão)</i></p> <p>Metam-me em gavetas essas emoções!</p> <p><i>(à medida em que fala, recolhe e amassa os papéis escritos)</i></p> <p>Daqui pra fora, políticos, literatos,</p> <p>Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, <i>souteneurs</i>[!] <i>(joga os papéis no lixo)</i></p> <p>Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida.</p> <p>O espírito que dá a vida neste momento sou EU!</p> <p>Que nenhum filho da puta se me atravessasse no caminho!</p> <p>O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!</p> <p>Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo, []</p> <p>É comigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito...</p> <p>Prà frente!</p>
822	<p>[] Meto dentro as portas!</p> <p>Sim – eu franzino e civilizado meto dentro as portas[!]</p> <p>Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,</p> <p>Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,</p> <p>E que há-de passar por força, porque quando quero passar, sou Deus!</p>
<p><i>Grita em plenos pulmões, exasperado. O grito ecoa. A luz aumenta ao máximo de intensidade.</i></p> <p><i>As três telas clareiam como se projetassem uma explosão luminosa.</i></p> <p><i>A luz também deve ofuscar a visão da plateia, com refletores em sua direção. Black-out total.</i></p> <p><i>Volta a luz normal, o palco está vazio e Álvaro aparece aprisionado no espelho, como ser virtual que sempre foi. A fala inicial de Álvaro surge novamente, resumida e modificada, em voz gravada:</i></p>	

823	ÁLVARO (voz gravada): Tudo isto deve ter um sentido[...]
824	Começo a conhecer-me. Não existo.
825	A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da minha própria existência estou certo.
826	Sou nada... Sou uma ficção...
<p><i>Escuro abrupto. No telão central, Fernando Pessoa aplaude, enquanto surge a frase:</i></p> <p>827 <i>“Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim, não existo senão exteriormente. Sou a cena viva²⁸⁰ onde passam vários actores representando várias peças”.</i></p> <p><i>Fade. Um a um, todos os personagens aparecem nos telões de fundo e agradecem. A cada um, surge crédito com o nome do personagem e do ator que o interpretou. Por último, Álvaro entra no palco. Nas telas, todos os personagens o aplaudem.</i></p>	
FIM	

²⁸⁰ De acordo com Teresa Rita Lopes, há três leituras discutíveis: única, viva e nua. Optei por **viva**, por julgar mais apropriada ao contexto.

5 ENCENAÇÃO MULTIMÍDIA

Quando começou o cinema, houve o vaticínio mundial: ‘O teatro vai morrer!’. E mais tarde surgiu a televisão. Imediatamente, outros profetas anunciaram também que a televisão era o fim do teatro. Vejam como o teatro vive de mortes e ressurreições. De vez em quando, vem alguém passar-lhe o atestado de óbito. [...] Mas o teatro está vivo, o teatro é um cadáver salubérrimo.²⁸¹

No que se refere à articulação da tecnologia com o fazer artístico, identifica-se que grande parte dos artistas, ainda hoje, é acometida por uma certa “fobia tecnológica”. Por outro lado, intensificou-se a apropriação dos recursos tecnológicos em prol da Arte, sem o temor da intermediação Homem-máquina, buscando-se impulsos para novos voos. Evidenciam-se tentativas de superação da dicotomia Arte e Ciência, tanto no que se refere à reflexão teórica do fazer artístico quanto no entrelaçamento das práticas da arte com as conquistas tecnológicas. Para que se compreenda porque, agora, para o projeto de encenação desta dramaturgia que é o ponto fulcral da tese, elaborei um conceito multimidiático, esclareço como minha vivência artística influenciou neste sentido.

Teatro e Vídeo – meios de expressão aparentemente imiscíveis – fundem-se em meu fazer profissional em decorrência da formação e experiência como ator e cineasta. No começo de minha carreira investi na adaptação de espetáculos teatrais para o vídeo. Logo foi percebido ser de balde o mero registro, a simples transposição. Copiar a peça resultava numa pálida impressão do original, algo como uma cópia da cópia. Passei, então, a buscar uma **engenharia vídeogenética** capaz de transmutar teatro em vídeo, sem que a intensidade do primeiro ficasse diluída e o impacto visual do segundo, desperdiçado. Compreendi que cabia o desafio de um produto híbrido: a vídeopeça.

Dentro desta proposta, realizei várias vídeopeças dos mais diversos estilos. Durante este caminho – de experimentação e pesquisa – compreendi o que ocorre nesta **videomorfose**, seus acertos e equívocos, seus méritos e fraquezas. A partir desta vivência, toda uma reflexão se construiu e uma metodologia se estabeleceu.

Por anos, realizei adaptações de peças teatrais para vídeos, tendo trabalhado com encenadores e atores brasileiros do porte de **Sérgio Britto** (*O Jardim das Cerejeiras*, *O Poder do Hábito*, *Casamento Branco*, *Il Campanello*), **Rubens Correa** (*Artaud!*), **Gerald Thomas** (*Mattogrosso*, *Carmen com Filtro*, *Sturmspiel*, *M.O.R.T.E.*), **Marilena Ansaldi** (*Paixão*

²⁸¹ ROGRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 184.

Segundo G.H.), entre outros. Toda esta experiência levou-me a aprofundar uma reflexão sobre a vídeo-obra, género que oscila entre a **transcrição** (registro) e a **transcrição** (releitura) do espetáculo teatral, analisando os aspetos plásticos, técnicos e significativos implicados nesse processo. Busquei compreender como tornar possível a transposição do teatro para o vídeo, sem que se perdesse a intensidade do primeiro nem o impacto visual do segundo. Não se tratava apenas de copiar uma peça, mas de transpor sua essência noutra código. Foi a busca de uma nova linguagem. Afastei-me de uma documentação fria e esvaziada, no ensejo de captar, vivificadamente, o calor do contacto direto que o teatro possui, mesclando-o com o apelo psíquico e sensorial que a obra videográfica permite.

Ao investigar as relações entre teatro e vídeo, estabeleci semelhanças e diferenças, discutindo todo o processo de conceção, realização e montagem – analisando aspetos técnicos, estéticos e semiológicos deste produto híbrido que é a vídeo-obra. Refleti sobre como este processo de tradução intersemiótico do teatro para o vídeo intensificava ou minimizava as dimensões plásticas e significativas da cena teatral. Com isto em mãos, encontrei indícios de como se pode obter um resultado eficaz nessa miscigenação artística.

Assim, munido com este farto material de experimentação e pesquisa, busquei construir um quadro referencial de conhecimentos sobre a hibridização teatro-vídeo. Todo este arsenal técnico-reflexivo me serve, agora, de base para a elaboração de uma proposta de encenação multimídia para o projeto dramaturgicamente que constitui o cerne desta tese: “a peça que falta”. Em *Fundo-Inferno*, por ser um espetáculo híbrido, já não farei a transposição de um meio expressivo a outro, mas a elaboração de um amálgama artístico em que distintas linguagens estarão imiscuídas. A intenção é se aproximar do que seria um teatro sensacionista ou de êxtase dos sentidos, como desejaria Pessoa/Campos.

A partir de agora, a expressão **Espectáculo Multimídia**, poderá ser referenciado apenas como **EMM**. A encenação multimídia não pode ser considerada como algo inédito e nem mesmo “moderno”, pois Erwin Piscator já se utilizava de técnicas inovadoras, na segunda década do século XX, com o uso de projeções fílmicas. Todavia, a grande maioria das produções teatrais continuou por todo este século e mesmo no atual, em moldes convencionais, apesar de focos expressivos de experimentação e vanguarda. Porém, considerando o aparecimento das novas tecnologias digitais que permitem filmar e editar com baixo custo, tem havido uma tendência em se multiplicar as tentativas deste tipo de espetáculo. Deste modo, um maior número de encenadores pode buscar novo processo de criação artística, que busca integrar o Teatro com as tecnologias dos multimeios.

Quando assiste a um espetáculo teatral, o espectador está diante de uma série de elementos significativos. De um lado, cenário, figurino, iluminação – cores, texturas, formas; de outro lado, expressão corporal, mímica facial, inflexões vocais, interpretação – gestualidade, emoções, ideias. Este complexo sistema irá estabelecer um elo com a plateia, gerando sentimentos e sensações. Quando o encenador faz a ponte entre o espetáculo teatral e o espectador, inexoravelmente lança mão de recursos que poderão diluir ou intensificar estes elementos significativos originais.

Na peça ao vivo, o espectador tem diante de si um plano geral, um painel de elementos que sua visão vai escolher livremente. No espetáculo multimídia já não há total liberdade de seleção, arranjo e leitura da peça. Por menor que seja a interferência, houve uma série de procedimentos técnicos que configuraram uma visão a ser imposta. A seleção de planos, ângulos, movimentos de câmera, a escolha das imagens e seu encadeamento na edição do que será projetado, a retirada ou acréscimo de qualquer elemento – tudo isto constrói um produto bem mais fechado do que a peça teatral convencional. Todavia, se oferece um acréscimo de sensações e um bombardeamento de emoções que irá potencializar o conteúdo poético. A questão é saber de que modo esta intervenção (inter-invenção) possa ser benéfica e enriquecedora – plástica, significativa e sensorialmente.

Neste caso específico, sou eu ao mesmo tempo **co-dramaturgo** e o **encenador** (inclusive aqui o **realizador** que elabora as projeções). Ou seja, uma tríplice função. Todavia, quando texto e encenação são concebidos por diferentes profissionais, muitas vezes, surgem conflitos conceituais. Ao elaborar esta tese, assumi esta múltipla função por dois motivos:

- Minha formação e prática como cineasta faz com que o universo audiovisual tenha papel relevante em tudo o que crio. Até mesmo, como contista elaboro textos de grande apelo imagético e musical;

- Por se tratar de uma proposta de dramaturgia multimídia, não seria possível separar os elementos constitutivos: diálogos, didascálias, indicações cênicas, projeções, trilha sonora etc.

Além disto, assumir de modo integral este desafio criativo-reflexivo pareceu-me o único caminho, já que o projeto dramaturgico é o âmago de uma Tese, em que originalidade e autorialidade são primordiais. Mesmo assim, durante este processo du(tri)plamente criativo, senti-me dividido como que se cada uma destas parcelas fossem “heterónimos” de mim mesmo. E é por isto, que nesta discussão que se segue poderá parecer que falo de pessoas distintas. Não se lida com Fernando Pessoa impunemente, sem o contágio com sua multiplicidade.

5.1 O PAPEL DA CÂMERA

Desde que a câmera procede a intermediação da realidade imediata – filtrando, selecionando, excluindo – já não temos uma realidade como dantes, mas uma interpretação desta. O que se põe em jogo é a intenção do encenador em querer sublinhar ou acrescentar conteúdos ao texto.

Seja como for, sempre haverá uma dose de recriação. No caso de intenção explícita, o grau desta transformação será maior e o resultado, mais distanciado da dramaturgia original. É uma polémica que não difere muito da conversão de um texto dramático – adormecido no papel – numa montagem cénica, corporificada no palco. Também, aqui se opõem os objetivos do dramaturgo e os do encenador, que, quanto mais criativo, mais assumirá uma espécie de co-autoria. Paralelamente ao texto, se mescla toda uma escritura cénica composta de movimentos e gestos, da trajetória coreografada no espaço, luz dramatizada, sonoplastia, colorido vocal, em que as palavras e situações recebem um revestimento fornecido pelo encenador. Todo este aparato irá alterar – confirmando ou distorcendo – a mensagem inicialmente concebida pelo dramaturgo. Na história do teatro vemos muitos casos em que o autor sente-se traído pelo encenador e este se defende, invocando sua parcela de criatividade. Existe um conflito hierárquico entre dramaturgo e encenador:

[...] este último coloca-se a serviço do texto – ou, pelo menos, é o que proclama. O que não o impede de propor, e às vezes de impor, uma visão pessoal da obra. Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador [...] ele se torna um criador.²⁸²

²⁸² ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 48.

5.2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Quando passamos de um meio expressivo a outro, seja da literatura para o teatro, ou do teatro para o cinema, temos uma tradução intersemiótica. No caso em discussão, em que ocorrem duas alterações subsequentes, temos uma dupla tradução intersemiótica:



A obra de arte passa a ter sua paternidade disputada, entre o que gera o texto e o que cria a *mise-en-scène*, confundindo-se os papéis. Quando os poemas originais tornam-se uma peça, que por sua vez ao contar com elementos não textuais, é reestruturada, ocorre um novo partejamento artístico, consequência direta do empreendimento criativo e técnico na ação de inserir distintos meios expressivos. Sendo o resultado este produto híbrido, que conserva características estéticas da poesia, da dramaturgia e do audiovisual, carregando consigo a bagagem estilística de seus respectivos autores/progenitores.

Faz-se necessário, para compreender o potencial significativo desta mescla artística, analisar o processo desde o começo. De início, temos o texto que irá desencadear o projeto de encenação. Um mesmo texto teatral pode resultar em várias montagens, é apenas o caroço, a semente que poderá germinar muitas outras encenações. E, mesmo considerando uma determinada encenação, há que se atentar que, em cem apresentações, teremos cem espetáculos, talvez semelhantes, mas nunca idênticos. Existem sutilezas na interpretação de cada ator e na reação da plateia, que não se repetem nem se combinam do mesmo modo. Tal ocorre porque: “[a] obra cênica tem esta particularidade de ser irrecuperável, de excluir qualquer reprise (...). Numa arte a tal ponto tributária do tempo que nenhuma de suas obras pode ser preservada nem sequer ressuscitada.”²⁸³ – Essa observação de Jean-Jacques Roubine atesta a visão pesarosa dos amantes do teatro no tocante à efemeridade desta arte, mais do que outra, vítima do tempo. Todavia, nesta proposta em que apenas um ator – o intérprete do protagonista Álvaro de Campos – estará em cena e os outros atores já terão suas cenas previamente gravadas e editadas, cristaliza-se uma parte do resultado final. Assim, a partir de pronta a edição do que será projetado no espetáculo, eterniza-se a interpretação das personagens virtuais, resultado de um congelamento, o que nunca ocorre com o ator que, estando ao vivo, sempre há de apresentar variações em seu desempenho: “o filme apresenta a

²⁸³ ROUBINE, op. cit., p. 19.

particularidade, notável para um espetáculo, de ser uma obra fixa. (...) A execução, no filme, anula-se do mesmo modo, em proveito da imutabilidade da obra.”²⁸⁴

Por mais que o encenador tenha planejado, meticulosamente, a interpretação que deseja ver corporificada, ensaiado o ator à exaustão, a partir da estreia, mesmo com os ajustes e recomendações, a relação entre ator e público desencadeia uma química viva. E, como tudo o que tem vida, passa por constantes transformações. E a noção de *work-in-progress*²⁸⁵ se aplica até à mais comportada e aparentemente estável montagem. Parafraseando Heráclito, podemos afirmar que um espetador nunca vê a mesma peça duas vezes. Reside aqui a diferença básica entre as interpretações que serão mescladas no espetáculo multimídia: enquanto a do ator em cena transformar-se-á no dia-a-dia, a das personagens no ecrã já nasce estabilizada.

O que nos interessa é buscar as condições técnicas e propostas estéticas para se produzir um espetáculo capaz de produzir a experiência do êxtase. A resposta passa pela busca da exacerbação plástica do espetáculo e da intensificação de seu potencial de significados. E o auxílio dos recursos múltimidiáticos permite isto, já que, nesse universo imagético: “por um lado, a forma do significante seria uma **estrutura de imagens e de sons**; por outra parte, a forma do significado seria uma **estrutura de sentimentos e de idéias**”,²⁸⁶ ou seja, forma e conteúdo dinamizados.

Quando o público se dirige a um teatro, compra o ingresso, senta na poltrona, fica imerso na escuridão, não apenas assiste a um espetáculo, mas participa de um processo ritualístico:

a encenação é uma obra de arte. Quer dizer que ela se assemelha a uma liturgia da beleza, dentro da qual o lugar do espetador é o do fiel, do adorador. Ele não tem outra função do que a de contemplar e admirar uma criação cujos meios e cuja **magia** devem permanecer um mistério para ele.
287

Essa magia se constrói no contacto direto entre o ator e o espetador. O que caracteriza o teatro é exatamente a relação corpo-a-corpo, sem mediação, entre elenco e plateia: “essa possibilidade do *tête-a-tête* da arte cénica, do aqui-agora, do risco, vai lhe conferir uma característica de ritual, que se assemelha às antigas celebrações religiosas [...]”²⁸⁸

²⁸⁴ BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du film*. Paris: Albatros, 1980. p. 58

²⁸⁵ expressão criada pelo poeta americano Ezra Pound. No âmbito teatral, refere-se a um tipo de espetáculo que não se constitui numa obra fechada, mas num material aberto, transformável ao longo da temporada, como um ensaio contínuo, num incessante processo de pesquisa e experimentação.

²⁸⁶ LAVRADOR, F. Gonçalves. *Estudos de Semiótica Fílmica – Introdução geral e prolegómenos*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1984. p. 32, grifo nosso.

²⁸⁷ ROUBINE, op. cit., p. 79, grifo nosso.

²⁸⁸ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 118.

Tudo isto poderia esvanecer num espetáculo “tecnológico”. Como capturar o nervo e a alma desse ritual artístico? Após intensas pesquisas e experimentações, ao longo dos anos, percebi que devia-se corporificar este clima através de imagens e sons que possuíssem uma força significativa mais intensa. A percepção do espectador comum tem seus limites, ora se concentra mais num ou noutra elemento, perdendo o conjunto, mas se deixa entusiasmar por este magnetismo de uma suposta concretude cénica. O somatório de emoções – provindas do texto, do elenco, do encenador (que está presente através de sua concepção global), dos recursos audiovisuais – chega a tocar fisicamente numa plateia, carente e sedenta de uma vida emocional mais rica. Importa ativar, em nível sensorial, uma memória emotiva, que se encontra anestesiada por uma linguagem padronizada e previsível. Quando empregamos uma linguagem imagética e sonora, subvertendo a gramática usual, provocamos a mobilização de uma série de recursos no ensejo de compreender este novo código. Porque a cada nova linguagem corresponderá um novo código. E a mensagem estética se caracteriza por estabelecer um jogo entre artista e público, em que as regras não são dadas, mas descobertas na fruição mesma da obra de arte:

O tema do jogo para o emissor (no caso, o artista) não é o de transmitir diretamente um conteúdo de sentido numa mensagem: isto diz respeito a uma infra-estrutura da atividade de comunicação que aqui não é determinante e serve apenas, como onda portadora para o jogo. Para o emissor (artista) o jogo serve para criar em sua própria mensagem, um sobre-código, cujas regras ele deve fazer o receptor adivinhar, maximizando para este a surpresa e a incerteza de sua espera dos elementos da mensagem.²⁸⁹

Ou seja, uma grande brincadeira de **gato-e-rato** entre artista e público. E é este estímulo, esta provocação que pode fazer do espetáculo multimídia um trabalho tão ou mais instigante do que uma peça convencional. Para atingir esse intento, é necessário compreender o teatro como um universo de signos. Roland Barthes afirma que “a representação é um ato semântico extremamente denso e que utiliza, como meios de comunicação, significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação”.²⁹⁰ Deste modo, podemos encarar o teatro como uma arte do código, que depende de uma bem estruturada codificação: “A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade”²⁹¹ – enfatiza Tadeusz Kowzan. Mesmo numa montagem realista, teremos a intermediação sígnica. Afinal,

²⁸⁹ GRANGER, Gilles-Gaston. *Filosofia do Estilo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 63.

²⁹⁰ BARTHES, Roland apud GUINSBURG, J. (Org.) et al. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 25.

²⁹¹ KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro*. In: GUINSBURG, J. (Org.) et al. *Semiologia do Teatro*, p.97.

a própria realidade é codificada, pois foi construída por uma cultura, conseqüentemente a representação desta **realidade cénica** é duplamente forjada e intermediada por códigos, noção compartilhada por Jindrich Honzl: “Todas as realidades do palco, o texto do autor, o desempenho do ator, a iluminação, são realidades que representam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos”.²⁹²

Assim, no teatro, cada componente – objeto, figurino, cenário – terá uma função significativa e não decorativa. Em artigo sobre os signos teatrais, Piotr Bogatyrev analisa:

O traje teatral e o cenário são freqüentemente signos veiculados pelo traje ou pela casa da personagem apresentada na peça. Tratando-se de signo de signo e não de signo de objeto. No teatro também se utilizam objetos reais. Entretanto, os espetadores não encaram coisas reais como coisas reais, mas apenas como signos de signo, ou signos de objeto. Se o ator representa um milionário que usa um anel de brilhante, os espetadores encaram isso como um signo de riqueza e não se perguntam se a pedra é falsa ou verdadeira. Assim, a groselha pode representar um vinho tinto de rara safra.²⁹³

Mas, além disso, os objetos que representam no palco um papel de signo, assumem, na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real. Tal como as coisas, o próprio ator se transforma em outra pessoa (um jovem num velho ou uma mulher num homem). O objeto com o qual o ator representa pode receber novas funções que lhes eram estranhas até então e até um piscar de olhos é re-significado. Mas, como no teatro ator e espetador convivem no mesmo espaço-tempo: “qualquer pessoa pode ainda acreditar encontrar-se diante da realidade bruta, sem mediação de signos: no cinema, como na palavra ou na imagem, qualquer pessoa percebe que está se defrontando com um significante visual que remete a qualquer outra coisa”²⁹⁴ – deduz Umberto Eco.

Nesta perspectiva, este *patchwork* dramaturgico da “peça que falta”, antes de ser convertido num espetáculo desta natureza, deve ser analisado em seus elementos textuais, plásticos e interpretativos, para que se possa proceder a uma leitura sígnica dos mesmos. Posteriormente, como na tradução de uma língua, pesquisam-se as analogias entre as linguagens literária, cénica e cinematográfica, estuda-se o caminho desta tradução intersemiótica e, por fim, inserem-se elementos modificados ou novos, pela intervenção criativa, resultando numa **transcrição** do universo poético original. Este procedimento é

²⁹² HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral . In: GUINSBURG, J. (Org.) et al. *Semiologia do Teatro*, p. 127.

²⁹³ BOGATYREV, Piotr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J. (Org.) et al. *Semiologia do Teatro*. p. 72.

²⁹⁴ ECO, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. In: GUINSBURG, J. (org.) et al. *Semiologia do Teatro*, p. 19.

análogo ao trabalho que o músico tem ao transpor uma canção de uma língua para outra. Nem sempre faz-se uma tradução, mas uma versão, ou até uma mescla das duas possibilidades. Sob esse prisma, pode-se ter uma transcrição que é o registo mais fiel ou a transcrição, que é uma releitura intencional. A própria definição do que é Arte passa pela intencionalidade do artista.

Então, já começamos a vislumbrar o “caminho das pedras”, assumindo uma atitude para-lavoisieriana em que tudo se cria para que nada se perca, mas se transforme.

No teatro, sabemos que é uma representação, que há um mundo nitidamente ficcional a nossa frente. Emocionamo-nos, é fato, mas não deixamos de perceber que a cena é algo alheio. Jacques Aumont bem esclarece que “no teatro, os atores e o público estão no mesmo espaço-tempo separados apenas por uma fronteira convencional”.²⁹⁵ Diante do palco, sabemos que lidamos com seres de carne e osso a poucos metros de nosso toque. A fronteira da tela já é totalmente hermética. Este entendimento de que não há uma fronteira efetiva no teatro também é partilhado por Christian Metz: “A peça de teatro pode imitar ou não uma fábula, a verdade é que sua ação, se necessário mimética, é assumida por pessoas reais, que evoluem em um espaço e em um tempo real no próprio ‘palco’ em que se encontra o público”²⁹⁶. Disso decorre que o público teatral pode ter certo encantamento com a encenação, mas não um envolvimento absoluto que o persuade de que aquilo é um universo real, já que público e atores estão em contiguidade tempo-espacial. No cinema, essa fronteira da tela dá à cena uma dimensão a um só tempo realista e onírica. Mesmo o mais insano desvario, quando intermediado pela ótica da câmera e pela técnica de edição, transmuta-se em uma **realidade paralela**: “Toda a obra-de-arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra, ou antes, da obra, mas precisamente apenas na obra”.²⁹⁷

Este é o princípio da **diegese**: “Diegese refere-se à narração, ao conteúdo da narrativa, ao mundo ficcional conforme descrito na história. Em filmes, refere-se ao que de fato está acontecendo na tela, isto é, à realidade ficcional. As palavras e gestos dos personagens, toda a ação conforme representada na tela constitui a diegese”.²⁹⁸ O cinema cria uma realidade que existe apenas na tela, mas que é aceita como concreta pelo espectador durante a exibição. É de tal ordem esta imersão na **realidade fílmica** que o próprio espectador transporta-se para este

²⁹⁵ AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994. p. 178.

²⁹⁶ METZ, Christian. *Le Signifiant Imaginaire*. Paris: UGE, 1979. p. 74.

²⁹⁷ KOSICK, Karel. *Dialética do Concreto*. Lisboa: Dinalivro, 1977. p. 87.

²⁹⁸ HAYWARD, Susan. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge, 1996. p. 67.

mundo, não em *corpo físico*, mas como uma *alma virtualizada* que passa a habitar os personagens ecrânicos corporificados pela imaginação.

Tal magia é incorporada pela encenação multimídia quando esta assume feições diegéticas. Quando transposta à tela, uma cena teatral adquire um potencial renovado, pois a tela passa a ser um **espelho**, no qual o espetador se verá refletido. A cena teatral, transmutada para o *écran*, fica inserida no mesmo universo **diegético**²⁹⁹ do cinema. Desse modo, além de todos os artifícios técnicos e estilísticos para tornar este género de espetáculo atraente do ponto de vista estético, estaremos contando com um importante componente psíquico a ser estimado. Se conseguirmos torná-la efetivamente diegética, acrescentaremos um poderoso ingrediente que fará o espetador ficar tão ou mais interessado do que se fosse ao vivo – a identificação.

Foi Jean-Louis Baudry quem sublinhou com precisão uma analogia entre a situação da “criança no espelho” e a do espetador de cinema. Ele demonstrou que há uma analogia entre o espelho e a tela. Temos diante de nós, em ambos os casos, uma superfície emoldurada, limitada, circunscrita. Essa propriedade do espelho (e da tela) é provavelmente o que lhe permite fundamentalmente isolar um objeto do mundo e, ao mesmo tempo, constituirlo em objeto total.³⁰⁰

Este efeito especular ocorrerá se utilizarmos uma transposição propícia com todos os ingredientes fílmicos, com tudo aquilo de que a linguagem videocinematográfica dispõe. Ao contrário, se nos retivermos numa mera ilustração de imagens, sem estarem integradas à narrativa do espetáculo, faremos uma decoração empobrecida. Para melhor compreender como ocorre esta arrebatadora identificação no cinema e da qual podemos tirar partido, debrucemo-nos um pouco na **Fase do Espelho**, de Jacques Lacan. Esse estudo pode nos fornecer algumas luzes para explicar a poderosa capacidade de identificação que a imagem do cinema exerce sobre o espetador:

Para Lacan, na **fase do espelho**, instaura-se a possibilidade de uma **relação dual** entre sujeito e objeto, entre o eu e o outro. É pelo olhar, descobrindo no espelho sua própria imagem e a imagem do semelhante, que vai constituir imaginariamente sua unidade corporal; vai identificar a si mesmo como unidade, percebendo o semelhante como um outro. Jacques Lacan insiste

²⁹⁹ “Segundo o pensamento original do esteta e teórico de cinema, Étienne Souriau, entende-se por diegético tudo o que se refere ao mundo transpresentado (apresentado e representado) no filme, ao espaço-tempo fictício que se figura na tela. Deve-se estabelecer a diferença entre a simples projeção (constituída por um jogo de luzes, cores e sombras, acompanhada do som) na tela e o universo diegético transpresentado durante a leitura que o espectador estabelece a partir desta projeção”. Apud LAVRADOR, op. cit., p. 204-205, grifo nosso.

³⁰⁰ AUMONT, op. cit., p. 245-246.

que esse esboço do eu constituiu-se com base na **identificação com uma imagem**, em uma relação dual imediata, própria ao **imaginário**.³⁰¹

E como a tela, por esse processo, passa a ser análoga ao espelho, as imagens que ali surgem se consolidam no imaginário do espectador como reflexos de uma vivência incorporada como sua. Isso se efetua, pois, no:

jogo combinado dos olhares e da decupagem, o personagem encontra-se preso em uma oscilação semelhante, ora sujeito do olhar (é ele quem vê a cena, os outros), ora objeto sob o olhar de um outro (um outro personagem ou espectador). Por este jogo de olhares, mediado pela posição da câmera, a decupagem clássica da cena de cinema propõe ao espectador, de maneira completamente banal, inscrita no código, essa ambivalência estatutária do personagem com relação ao olhar, ao desejo do outro, do espectador.³⁰²

Na encenação multimídia, o que fundamenta a possibilidade da identificação, diegética, a identificação com o representado é a capacidade de o espectador identificar-se com o sujeito da visão: “com o olho da câmera que viu antes dele, capacidade de identificação sem a qual o filme nada seria senão um sucessão de sombras, de formas e de cores, literalmente ‘não-identificáveis’ em uma tela”.³⁰³

No teatro, o espectador está numa dada poltrona e tem uma visão estipulada e restrita da cena. Neste tipo de espetáculo, ele passa a observar por múltiplos pontos de vista, inclusive aqueles que seriam exclusivos dos atores (e personagens). Então, mesmo que o espectador saiba que não é ele quem assiste de modo direto, que há um agenciamento do olhar por parte de uma câmera que gravou previamente, impondo esta ótica, que essa imagem é um simulacro, a identificação faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho-câmera que selecionou e organizou esta representação. “Embora ausente dessa imagem que jamais lhe remete, ao contrário do espelho primordial, à imagem de seu próprio corpo, aí o espectador está super-presente, de uma outra maneira, como foco de qualquer visão, presente como um sujeito que tudo percebe e, pelo jogo da decupagem clássica, omnividente, presente como sujeito transcendental da visão”.³⁰⁴ Arrematando essa questão, recorro ao artigo em que Béla Balazs considera que nosso olho e, por contiguidade, nossa consciência, identificam-se com os personagens no filme:

³⁰¹ Ibidem, p. 244-245, grifo nosso.

³⁰² Ibidem., p. 251.

³⁰³ Ibidem., p. 259.

³⁰⁴ Ibidem., p. 260.

olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”.³⁰⁵

E, do palco à tela, o espetáculo assimila esta identificação pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão. Aqui ele tem onisciência e onipresença, vê e sente e vive por todos, já que: “esse lugar privilegiado, sempre único e central, adquirido de antemão, sem qualquer esforço de motricidade, é o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê, dotado de ubiquidade, e constitui o sujeito-espectador”.³⁰⁶ Não é onipotente – pois o destino/roteiro já está editado – mas se faz o depositário destes personagens que se tornam um pouco de si.

³⁰⁵ BALÁZS, Béla. Nós estamos no Filme. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme / Graal, 1986. p. 85.

³⁰⁶ AUMONT, op. cit., p. 260.

5.3 HIBRIDIZAÇÃO ARTÍSTICA – DA TRANSCRIÇÃO À TRANSCRIÇÃO

Como meio de expressão artística, o vídeo oferece inúmeras possibilidades criativas. Da captação à edição, as imagens se transformam, permitindo uma reinterpretação da realidade. Tecnologia e Arte se mesclam, construindo novas linguagens.

O espetáculo multimídia representa o elo entre o fazer artesanal do teatro e o processo tecnologizante da arte contemporânea. O Espetáculo Multimídia é o local de interseção entre o cinematográfico e o teatral, encontro conflituoso que metamorfoseia o “metabolismo” inicial de cada um dos dois parceiros.

Assim como Eisenstein nos sugere, devemos obter “o máximo de emoção e de vigor estimulante”.³⁰⁷ Para alcançar este intento, apostamos numa câmera desenvolvida, meticulosa e devassadora da cena. Junta-se, como poderosa aliada, a montagem, que, pela bricolagem imagética, formula uma linguagem de grande riqueza polissêmica. Afinal, juntar imagens assim como palavras conduz a incomensuráveis possibilidades.

Esse empreendimento vai exigir a posse de conhecimentos teóricos e o domínio técnico da gravação e da edição. Afinal, para manejar a arte, seja de maneira artesanal ou cibernética, é como lidar com a língua: “é necessário conhecê-la bem, e profissionalmente, os ‘primitivos’ não existem, e quando são grandes conhecem as leis da língua, quem sabe até pelo faro, mas as conhecem”.³⁰⁸ Essa exortação de Umberto Eco é particularmente útil quando pensamos que, no caso do EMM seremos impelidos a nos aprofundar nos conhecimentos de distintas áreas.

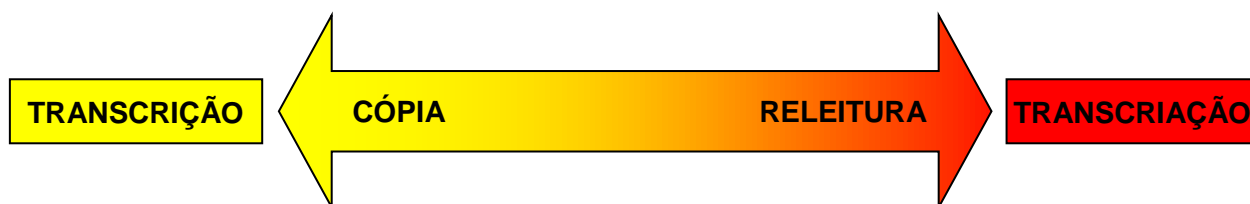
Elaborar um espetáculo multimídia a partir de uma obra poética é tornar-se coautor de uma obra. Os conceitos de nosso tempo são: releitura e reengenharia, que podem ser aplicadas num âmbito extenso. No EMM, como em outras formas de arte, trabalha-se “com o reaproveitamento da própria arte através de uma outra ótica de observação. É a Era do Pós-Moderno, estética híbrida, que examina e realiza com outra tecnologia conceitos formulados na modernidade”.³⁰⁹ No processo em questão, o autor desta tese, neste duplo papel de dramaturgo/encenador, ao tomar decisões, realizar escolhas, fomentar a retransformação, assume sua parcela criativa e imprime seu estilo.

³⁰⁷ EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b. p. 14.

³⁰⁸ ECO, op. cit., p. 21.

³⁰⁹ COHEN, op. cit., p. 87.

Fundo-Inferno – a “peça que falta” – é uma transcrição. A simples transcrição dos poemas, se fosse feita *ipsis litteris* não ficaria num patamar artístico desejável, esmaecendo todo o vigor primitivo. Seria tão-somente um recital de poemas soltos e não uma dramaturgia urdida com os poemas em tessitura. O equilíbrio entre transposição (cópia) ou rearranjo (releitura) dos poemas originais exigiu um critério meticuloso e coerente. Entre um e outro procedimento, existe uma gama de resultados possíveis. Se pensarmos nesta gradação, podemos visualizar uma escala:



Durante o processo, estive em várias posições desta escala, o que implicou em uma negociação entre os meus próprios heterónimos – dramaturgo, encenador, realizador – e os poetas ausentes, mas que não deixaram de, pessoalmente, autopsicografarem no meu inconsciente.

Devo ressaltar que se optei por este desafio em construir esta tese-espetáculo é porque tenho grande afinidade estética com meu objeto de estudo. Deste modo, a minha atitude só poderia ser a de respeitar a intenção do poeta e colocar-me a serviço do seu desejo, tantas vezes expresso, em construir um drama em que Álvaro de Campos seria o protagonista.

5.4 PLANEJAMENTO DAS IMAGENS

No cinema, podemos multiplicar o tempo e ampliar o espaço, mostrar todas as reações, mesclando dimensões paralelas da cena. No teatro, só existe o plano geral, é o público quem seleciona o enquadramento, destaca este ou aquele plano de ação. E, assim, cada um tem sua própria visão do espetáculo. Por mais argucioso que seja, o espetador não será capaz de ater-se a todos os componentes cénicos (cenário, figurino, luz, sonoplastia, texto, interpretação) nem de apreender sua amplitude significativa. Nas projeções para o espetáculo, a montagem seleciona os planos previamente e oferece um pacote pronto, determinando tudo. Pode-se correr o perigo de se ter uma visão limitadora, um **teatro filmado** abominado desde os primórdios do cinema. Como foi esclarecido anteriormente, queremos reforçar a plasticidade e ampliar o espectro significativo, além de obter um grau de identificação que enleve o espetador. O ideal, então, é que se capture o mais variado número de posições, de modo a atuar como diversos espetadores. O resultado é um *pool*³¹⁰ de observadores privilegiados: como que multiplicando e intensificando a percepção do espetador comum:

A **multiplicidade dos pontos de vista**, que fundamenta a decupagem clássica da cena fílmica, provavelmente é o princípio de base constitutivo desses microcircuitos da identificação: é ele que vai tornar possível o jogo dos outros elementos. No cinema, a cena clássica constrói-se a partir de uma multiplicidade de pontos de vista sobre a cena representada.³¹¹

Quando o encenador faz com que a cena seja visto de forma múltipla, nos dá um privilegiado painel. Quem assiste a uma peça desse tipo tem diante de si um mosaico de impactantes momentos plásticos e interpretativos.

Como saltar da visão estática e unilateral de um espetador teatral para este olhar plurívoco que o espetáculo multimídia possui? Teremos duas etapas distintas e irmanadas: **gravação** (captação de imagens – obtenção de paradigmas imagéticos) e **edição** (alinhavo de imagens – construção do sintagma videográfico).

Na gravação, o olhar da câmera irá construir, em primeira instância, este novo sistema de significação em que o espetador transmigra do estado observante para o de participante. Serão os enquadramentos, as angulações, os movimentos, que este olhar cibernético

³¹⁰ Originalmente, em inglês, *pool* é um conjunto de pessoas ou entidades que unem esforços ou recursos para alcançar um objetivo comum.

³¹¹ AUMONT, op. cit., p. 273, grifo nosso.

conceberá dentro da cena teatral, que vão conduzir os corações e mentes do espetador para dentro deste universo diegético:

A técnica do enquadramento possibilita a identificação à qual já nos referimos como o efeito mais específico do cinema. A câmara olha para os outros personagens e para seus ambientes a partir dos olhos de um personagem. Ela pode olhar o ambiente a partir dos olhos de um personagem. Ela pode olhar o ambiente a partir dos olhos de uma figura diferente a cada instante. Por meio de tais enquadramentos vemos o espaço da ação de seu interior, com os olhos dos *dramatis personae*³¹², e sabemos como eles se sentem nele. O abismo, no qual o herói despenca, se abre aos nossos pés e as alturas que ele deve escalar se estendem para os céus diante de nossos rostos.³¹³

Desse modo, o emprego da câmara é fator determinante para o sucesso da empreitada. Nessa etapa da captação da imagem, alicerçaremos a base do espetáculo multimídia. O “heterónimo” realizador sabe que seu recorte da cena a ser projetada fará emergir uma especial feição:

O operador de câmara procura vários objetivos ao escolher o seu ângulo. Ele pode querer acentuar a face real objetiva do objeto mostrado buscando, neste caso, os contornos que expressam mais adequadamente este carácter do objeto, ou pode se interessar mais em mostrar o estado de espírito do personagem. Neste caso, se quiser transmitir as impressões de um homem assustado, apresentará o objeto de um ângulo distorcido, emprestando a ele um aspecto aterrador; ou, se quiser nos mostrar o mundo conforme percebido por um homem feliz, o operador de câmara pode criar a imagem do objeto de um ângulo o mais favorável e sedutor possível. É por tais meios que se consegue a identificação emocional do espetador com os personagens, não apenas através de suas posições no espaço mas também por intermédio de seus estados de espírito. O enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade.³¹⁴

Além da **multiplicidade de pontos de vista**, também se utilizam na decupagem clássica **variações na escala de planos**: “Esse jogo com a escala de planos, associado ao da multiplicidade de pontos de vista cria uma combinatória muito subtil, uma alternância de proximidade e distância, de desligamentos e recentramentos sobre os personagens.”³¹⁵ A escala dos planos – *close-up*, plano americano, plano médio, plano de conjunto, plano geral – estabelece-se em referência à inscrição do corpo do ator no quadro.

³¹² Os personagens do drama.

³¹³ BALÁZS, op. cit., p. 97.

³¹⁴ Ibidem., p. 98.

³¹⁵ AUMONT, op. cit., p. 276.

Neste jogo, o que irá exercer atração hipnótica sobre o espectador será a relação de olhares entre os personagens e ele – outrossim, personagem. “Nesses microcircuitos de identificação no cinema, os **olhares** sempre foram um vetor eminentemente privilegiado. O jogo dos olhares constitui uma peça mestra e específica da expressão cinematográfica, na arte de implicar o espectador nessas relações entre os personagens”.³¹⁶ O espectador acaba imiscuindo-se como um *voyeur* partícipe da trama. Um personagem que está fora e ao mesmo tempo incluso, através do olhar de cada um dos personagens, como se estivesse do outro lado do espelho.

A poesia vai ser capturada por um olho eletrônico e se transmutar numa imagem. Quais são as etapas, como é este processo? Antes de mais nada, existe toda uma conceção cénica prévia. Como base, é importante investigar, em profundidade, a obra poética para compreender a intenção original e buscar manter a fidelidade artística. E a melhor maneira de preservar é assumir a necessidade de se modificar. É um paradoxo: a modificação criativa preserva a essência e a cópia literal dilui e empobrece. Tem de se compreender o pressuposto básico e amoldar. Mesmo que haja grande transformação – consequência natural da adaptação de meios expressivos e da interferência criativa, é desejável conservar a *poiesis* original, sem subordinação, mas com coerência estética e conteudística.

As próprias características de uma arte, em que a tecnologia é inerente, faz com que o realizador tenha um senso de organização que o conduz, habitualmente, à planificação detalhada daquilo que vai produzir. Ele determina suas metas e coordena os recursos. Entretanto, no caso destas gravações que compõem um espetáculo teatral, é preciso manter algo da energia que se tem ao vivo e, para isso, é conveniente conciliar planejamento e improvisação. O realizador tem dois objetivos fundamentais:

Ressaltar a forma (significante) – captando imagens esteticamente bem construídas.

Valorizar o conteúdo (significado) – evidenciando o sub-texto, trazendo à tona subjacências e mesmo propondo outros sentidos.

O primeiro objetivo é alcançado com enquadramentos e movimentações que produzam impacto visual e comoção – num estímulo sensorial e emotivo: “enquadramento e composição dão às imagens num filme, *pathos* ou charme, uma objetividade fria ou fantásticas qualidades românticas. A arte da angulação e do enquadramento significam, para o diretor e para o

³¹⁶ Ibidem, p. 277.

operador de câmera, o mesmo que o estilo significa para o narrador, e é aqui que a personalidade do artista criativo se reflete de forma mais imediata”.³¹⁷

O segundo objetivo concretiza-se através da amplificação interpretativa que o *close* e o plano detalhe desencadeiam e pelo acrescento, na edição, de novas imagens e sons que façam germinar uma gama de significados originais e inusitados – numa provocação intelecto-cognitiva. Acerca do *close*, temos uma série de estudos que afirmam sua importância, tanto no plano estético quanto significativo: “*Close-ups* são imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente. Aqui se encontra a arte do verdadeiro operador de câmera”.³¹⁸ E, com certeza, seu emprego no espetáculo irá estender a visão cênica tradicional em que não tínhamos acesso aos pormenores interpretativos. Contudo, procura-se moderar sua inclusão; Pudovkin aconselha: “para se saber adequadamente utilizar o *close-up*, deve-se entender o seu significado da seguinte forma: o *close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação”.³¹⁹ Ainda nessa fase do planejamento, esboçamos a edição, formulando imagens que possam dar um tempero mais apurado. Se queremos capturar o espectador, temos de tomá-lo de assalto, sem que nada pareça previsível. Uma montagem contagia quando causa espanto ou admiração – do pavor ao enternecimento – não se medem esforços para que o espectador levante da poltrona e “invada” a tela. A montagem começa desde a realização do primeiro plano: no momento em que o realizador vai gravar a cena, deve articular o binômio câmera/edição.

Para alcançar esse intento – ressaltar a forma e valorizar o conteúdo – não se pode prender estritamente à técnica, mas também deixar-se guiar pela intuição. Essa atitude faz com que a cena filmada tenha um sabor de imprevisto, dando a impressão de que não irá se repetir.

Como metodologia, o ponto de partida é a análise e a pesquisa do que os atores trarão a partir do texto. Observa-se uma primeira atuação do elenco, ao vivo, sem interrupção e sem grandes pretensões. Um olhar direto e cru. Do exame dessa experiência, observam-se os pontos de passagem dramática, as marcações cênicas, o desenho de luz e suas mudanças de intensidade, as expressões mais e menos significativas, os momentos de pausa e clímax. Enfim, o somatório de elementos que compõem a cena e que devem ser salientados com a

³¹⁷ BALÁZS, op. cit., p. 98.

³¹⁸ Ibidem, p. 91.

³¹⁹ PUDOVKIN. Montagem da cena. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*, p. 58.

finalidade de preservar a essência, pondo em relevo aspectos plásticos e emocionais que levarão o espectador a suprir a ausência daquela energia que o contacto direto proporciona. Assim, encontramos os melhores ângulos de visão e enquadramentos, percebendo os pontos mais privilegiados, esboçando uma direção para o vídeo, imaginando movimentos de câmera e tomadas plasticamente construídas dentro da proposta estilística. Após essa análise inicial, procedemos a uma divisão dramática, estabelecendo as sequências. Nesse ponto, determinamos de que modo será feita a captação de imagens e traçamos o projeto de gravação.

Uma variável importante a ser considerada é o espaço cénico em que o espetáculo é produzido. No palco italiano, há uma quarta parede, a encenação é concebida para ser vista frontalmente. No palco de arena, é mais complexo, pois além da já difícil marcação cénica para que o ator possa comunicar-se com o conjunto da plateia (circular ou semicircular) teremos de conciliar com as projeções que igualmente devem proporcionar boa visibilidade. O espetáculo de arena acaba sendo uma espécie de ilha, cercada de espectadores por todos os lados. E é na configuração semi-circular que penso em planejar esta encenação multimídia.

Após o estudo técnico da gravação, elaboramos como reforçar em imagens os significados presentes no texto e, por vezes, como traduzir em pura imagética o que era textual, assunto que estenderemos adiante, no item sobre **silêncio e significação**. Neste nível do planejamento, o importante é extrair o máximo de possibilidades, já refletindo como encadear essas imagens na edição: “você tem que ir montando o filme ao mesmo tempo que o acontecimento se produz realmente. Você tem que decidir: é isto que eu quero ver e não aquilo. “[...] Sua habilidade torna-se bem menos importante do que o fato de saber se o assunto é interessante e sua conceção relevante. Você não mostra o assunto integralmente, você seleciona e é a seleção que você faz que decide”.³²⁰

O realizador deve compor um quadro à medida que projeta sua acoplagem ao todo, como se fossem atitudes indissociáveis. E, neste processo seletivo e organizacional, o realizador irá construir um sistema de significação paralelo ao da *mise-en-scène* teatral, utilizando a linguagem videográfica, que irá: “ordenar, construir e comunicar pensamentos, desenvolvendo idéias que se modificam, formam e transformam”.³²¹

³²⁰ MARCORELLES, Louis. *Une esthétique du réel, le cinéma direct*. Paris: UNESCO, 1964. p. 60.

³²¹ MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires, 1968. p. 48.

5.5 GRAVAÇÃO - CAPTAÇÃO E REMODELAGEM DA IMAGEM CÊNICA

A partir do planejamento, começamos a gravar as cenas a serem projetadas no espetáculo. O realizador tem diante de si uma ação cênica que transcorre num plano geral. Agora, ele deve recortar esta imagem em subconjuntos. O que é feito através do enquadramento:

“Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos”.³²²

Esta definição de Gilles Deleuze ajuda a compreender que a montagem (edição) começa já no momento do enquadramento, pois ao formar subconjuntos, sabemos que eles irão se reunir posteriormente, de modo a estabelecer um conjunto açambarcante. Daí a importância de em cada enquadramento, imaginar como estes planos se associarão.

Ao pensar nas projeções, a captação de imagens deve estar em diferentes posições, assumindo uma variedade de olhares, retirando da cena composições de apelo visual até então desconhecido:

“Todo objeto possui milhares de formas, de acordo com o ângulo do qual observamos e destacamos os seus contornos. [...] Mas cada qual expressa um ponto de vista diferente, uma interpretação diferente, um diferente estado de espírito. Cada ângulo visual significa uma atitude interior. Não há nada mais subjetivo do que o objetivo”.³²³

Ou seja, não é apenas a exterioridade da encenação que se valoriza, mas todo o seu conteúdo sub-textual. As intenções subtis, a mensagem subliminar, todo um subterrâneo emocional eclode quando a cena teatral é deslindada pela câmera que: “carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem”.³²⁴ Esse alargamento do espectro emotivo-perceptual se deve, em grande parte, ao *close*. A apreensão da fisionomia dos atores em *close* fornece um ganho significativo, que o espectador teatral nem supõe, pois os

close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências. Podemos ver um plano médio

³²² DELEUZE, Gilles. *Cinema I – A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 22.

³²³ BALÁZS, op. cit., p. 97.

³²⁴ *Ibidem*, p. 85.

de uma pessoa, sentada e conversando calma e friamente. O *close-up*, entretanto, revelará os dedos que tremem nervosamente apalpando um pequeno objeto-signo de uma tempestade interna.³²⁵

É como se, involuntariamente, assistíssemos à peça usando binóculos. Esta aproximação torna cada parte do corpo e até mesmo um objeto capazes de “atuarem” com independência. Cada pequeno ato estava presente, mas quase despercebido. Ao dar relevo, acabamos por enriquecer todo um esforço que o ator e o encenador fizeram na composição do personagem e da *mise-en-scène*, e que ficava na penumbra:

os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe.³²⁶

A dita eletricidade da cena real ressurgue quando o olhar se apropria deste universo habitualmente oculto. Nesta invasão, compartilham-se emoções e pensamentos que já não se sabem pertencentes ao ator, ao personagem ou a este co-construtor do significado cénico-videográfico, que é o próprio espectador do espetáculo multimídia.

Sabemos que o próprio olhar da câmera sobre a cena é capaz de lhe conceder uma configuração distinta da teatral e dar-lhe um contorno atraente. Ali estão os atores dentro do cenário, o encenador determinou uma marcação; mas é a câmera, em seus meneios e vieses, que vai executar o desenho final da cena. Um hábil operador de câmera tem, na livre movimentação, incontáveis recursos e se utilizará da câmera tal qual pincel a compor uma pintura videográfica.

Enquanto a gravação está sendo feita, o realizador norteia-se por seus sensores estético-emocionais, sem grande intelectualização objetiva (que deve ser feita durante o planejamento) para não prejudicar o fluir da inspiração. É o que nos confirma o *cameraman* francês Jean Rouché:

Quando você faz um filme, fica ligado numa coisa e pronto. Se começar a pensar, você está perdido. Para mim o cinema deve continuar sendo sempre selvagem. Só fazendo para saber... é uma espécie de reflexo... (...) onde você manipula a câmera em função do que se passa na sua frente, onde você não sabe dizer o que está fazendo. (...) É no momento mesmo em que estou olhando no visor o que se passa que eu começo um certo movimento, que eu mudo um enquadramento, que eu procuro outro ângulo.³²⁷

³²⁵ Ibidem, p. 91.

³²⁶ Ibidem, p. 90.

³²⁷ ROUCHE, Jean apud MOURA, Edgar. *Câmera na Mão*. Rio, FUNARTE, 1972. p. 35.

Esta liberdade é a seiva criativa do realizador e fonte de imagens fecundas. Para obter esse tipo de resultado, abandonam-se as amarras do tripé e adota-se, de vez, a câmera na mão. Esta utilização, permite uma mobilidade/maleabilidade muito grande, conferindo um olhar semelhante ao humano: que fixa, desvia, corrige, treme – um espectador ora paralisado, magnetizado; ora inquieto, incomodado. Essas nuances serão empregadas de acordo com o estilo de cada espetáculo.

O acoplamento quase orgânico de câmera/mãos/olhos torna o realizador um *Centauro Cibernetico*, que, conjugando a observação mecânica com a reflexão estética, vai escolhendo as imagens, à medida que aparecem no visor. O campo visual real é percebido pelo olho livre e pode auxiliar o olho biônico, na pré-seleção de ângulos e enquadramentos. Essa integração Homem-Máquina reporta ao poeta Álvaro de Campos: “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina!” Nesta situação, a frase de Glauber Rocha: “Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão” inverte-se: a cabeça é a câmera e as ideias se traduzem no comando das mãos. Mente e corpo são unos. Os impulsos interdependentes: “Sou o próprio cavalo em que monto”, diria o mesmo Álvaro de Campos. Diversos profissionais comungam dessa experiência:

Etienne Becker, cameraman francês, confidencia: “Tenho a impressão, quando estou com a câmera, que a coisa funciona. Já nem sinto mais o peso da câmera, tudo o que está na minha frente se torna interessante, tudo funciona bem, é divertido, é formidável”.³²⁸

Louis Malle, cineasta francês, disse: “filmamos, por razões que nem tentamos analisar, as coisas que nos interessam, [...] em que reagimos de maneira rápida e instintiva”.³²⁹

Nesse prisma, o realizador, como um personagem invisível, irá imiscuir-se no espaço cênico, no desenrolar mesmo da ação. À medida que a câmera faz a ponte entre o palco e a plateia, é como se o espectador participasse da cena, destrinchando a ação, inclusive destacando imagens que nunca seriam vistas pelo espectador de uma peça usual. A câmera em cena é como o olhar de um personagem ausente da trama que é o próprio espectador. Ele tem a oportunidade de imiscuir-se na ação, sentir mais de perto o pulsar das emoções, perceber as minúcias interpretativas: “[...] podemos penetrar até no mais profundo da alma através daqueles diminutos movimentos dos músculos faciais que, mesmo o interlocutor mais atento, nunca perceberia”.³³⁰

³²⁸ BECKER, Etienne apud MOURA, op. cit., p. 36.

³²⁹ MALLE, Louis apud MOURA, op. cit., p. 36.

³³⁰ BALÁZS, op. cit., p. 96.

Como já foi mencionado no planejamento, o realizador deve elaborar imagens, que não apenas registem a cena valorizando plasticamente, mas que façam emergir o que estava latente, acrescentando significados surpreendentes. O propósito é fazer com que a imagem valorize tanto o conteúdo imediato do texto como a subjetividade presente nas entrelinhas.

5.6 SILÊNCIO E SIGNIFICAÇÃO

O cinema logo percebeu, que uma cena pode ser construída tão-somente com imagens, dispensando a palavra. Pode-se substituir uma cena dialogada por imagens, desprovidas de fala, sem depreciar a narrativa, conseguindo ser até mais eloquente. Por ser o retradutor imagético de uma linguagem originalmente literária, o encenador que utiliza recursos visuais multiplicará esforços para potencializar o não-verbal. E, ao perquirir o quadro cénico, ele averigua como implementar visualmente a maximização das ações externas e internas das personagens. Álvaro de Campos nos diz que

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer — falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as **projeções de um silêncio expressivo**. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama.³³¹

O espectador comum de cinema está habituado a uma arte que conjuga imagem e som. Ele espera um texto que conte uma história ou ao menos explique o que se está vendo, como se as imagens não tivessem força suficiente para se imporem como um discurso independente. Ainda vivemos – tanto no teatro como no cinema – uma ditadura que dá primazia ao texto. Porém, numa civilização cada vez mais imagética, está próximo o dia em que o cinema será, como reivindica Artaud: “um certo número de quadros, de imagens – indestrutíveis e inegáveis – que falarão diretamente ao espírito”³³².

O silêncio tem seu ritmo interno, suas pausas dramáticas, sua eloquência. O confronto entre o espectador e a obra de arte, seja um filme ou uma escultura, gera uma tensão, acentuada exatamente pelo silêncio. Quando se encontram sós, sem ninguém a intermediar qualquer significado, se estabelece um diálogo que irá ordenar os múltiplos significados latentes ou ressignificar os que estavam aparentemente explícitos.

No caso do teatro ou cinema, o ator – um dos elementos expressivos – se utiliza com sua arte de representação, de toda uma forma de comunicação não-verbal. Mesmo esse “não-verbal” traz, em sua constituição, ruídos e silêncios, um olhar despeja frases inteiras. Uma interpretação não-verbal pode ser capaz de uma narrativa tão rica e plena de sentido quanto aquela composta por diálogos da mais elaborada literatura. O silêncio não é o vácuo, é a

³³¹ PESSOA, 1980, op. cit., p. 279, grifo nosso.

³³² ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.173

latência de intenções. Tanto é assim, que certos *cameramen* quando estão livres para captar o que quiserem da cena, acabam se atraindo pelo “silêncio”:

do mesmo modo que com a câmera devemos sentir as coisas que vão acontecer, devemos sentir se alguém vai falar ou se calar, devemos sentir também se devemos gravar o silêncio daquele que se cala ou ir atrás da voz daquele que está lá no fundo. Na maioria das vezes eu opto pelo silêncio daquele que se cala.³³³

Apostando nessa certeza, penso em elaborar muitas projeções nesta encenação, em que apenas a imagem se comunica. Conceber um projeto pictórico que narre o que o texto diria, ilustrando o seu conteúdo, criando um poema cinético, em que as imagens desfilam, ressaltando-as, tal como em um *video clip*³³⁴. É na ideação de uma linguagem que logre transpor em termos visórios o que era textual, que este tipo de encenação afirma sua verve. Ao libertar-se do compromisso em registrar a fala tal e qual, para refundir a essência dramática em paradigmas visuais, o espetáculo dá um salto na conquista de seu *status* artístico. Afinal, enquanto a literatura é o espaço por excelência da palavra, o teatro, da interpretação desta palavra; o cinema é o espaço primacial da imagem. E num espetáculo que emprega o recurso audiovisual não como elemento decorativo, mas como coprotagonista, é fundamental proceder a esta operação.

³³³ BONFATI, Antoine apud MOURA, op. cit., p. 37.

³³⁴ Do inglês. Sintagma videográfico, em geral de curta duração, que consiste em sincronizar imagens a uma trilha sonora preexistente.

5.7 EDIÇÃO – RECONSTRUÇÃO DA CENA TEATRAL

“Na natureza, nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma outra coisa que está diante, ao lado, sob e sobre ela.”³³⁵ Goethe

A montagem (edição) é uma construção sequencial pertencente a um código próprio das artes cinéticas (cinema, TV e vídeo), que visa à organização sintagmática dos segmentos de filmes. A edição no vídeo é o equivalente à montagem no cinema. Aqui, todo o material que foi gravado passará por um processo de “corte” e “costura”. Os fragmentos de imagens serão encadeados, de modo a criarem um todo orgânico. Pudovkin assim descreve a função da montagem: “Pelo agrupamento de pedaços separados, o diretor constrói um espaço filmico ideal que é inteiramente criação sua. Ele une e solda elementos separados que talvez tenham sido registrados por ele em diferentes pontos do espaço real, de modo a criar um espaço filmico”,³³⁶ que é o espaço diegético, ao qual aludimos preliminarmente.

Leva-se em consideração que serão muitas as combinações possíveis e que cada uma resultará numa distinta cadeia significativa. Existe uma interdependência entre as imagens, que se concatenam na formulação de um sentido que é proposto pelo realizador e co-interpretado pelo espectador. A montagem começa na edição e é concluída na mente do espectador. O realizador une os planos, visando a uma dada narrativa, que faça surtir certo efeito emocional, mas é no psiquismo do espectador-interpretante que o resultado final será vetorizado. Todas as forças significativas presentes na imagem irão debater-se para a consecução de uma leitura possível, em que haja confluência semântica. Esse efeito começa “com a reconstrução do evento por fragmentos de montagem, cada um dos quais vai criar uma determinada associação – cuja soma será um complexo abrangente de sensação emocional”³³⁷.

O espectador é arrastado para o ato criativo, sem estar completamente subordinado à individualidade do encenador, mas sua própria criatividade se manifesta através do processo de fusão com a intenção desse, exatamente como a individualidade de um grande ator “negocia” com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica:

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas

³³⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a. p.49

³³⁶ AUMONT, op. cit., p. 164.

³³⁷ EISENSTEIN, 1990a, op. cit., p. 65.

condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social – cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor.³³⁸

No fundo, é a mesma imagem concebida e criada pelo cineasta, mas essa imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. O que o realizador faz é buscar um grau de cumplicidade com o espectador, capaz de cooptá-lo para sua mundividência. Esse ardil nos é bem indicado por Pudovkin:

Deve-se compreender que a montagem é, de fato, um meio de induzir deliberadamente os pensamentos e as associações do espectador. [...] Se a montagem for coordenada em função de uma série de acontecimentos escolhidos com precisão, ou de uma linha conceitual – seja agitada, seja calma – terá respectivamente um efeito excitante ou calmante no espectador.³³⁹

Não obstante, essa tarefa não é de modo algum simplista, pois não basta despejar planos que aparentemente trazem as mensagens desejadas. A justaposição de dois planos isolados não é a simples soma de um plano mais outro plano, mas o **produto** resultante. Algo assim como um **vetor** de forças significantes, uma reação química em que a mistura se converte em nova substância. A montagem (ou edição) de imagens comporta-se desse modo. É de fato um **produto** e não uma soma das partes, o que conseguimos, já que o resultado dessa justaposição é **qualitativamente** diferente de cada elemento considerado isoladamente, pois o todo é mais do que a soma de suas partes: “É mais correto dizer que o todo é algo diferente da soma de suas partes, porque a soma é um processo insignificante, enquanto a relação todo-parte é significativa”.³⁴⁰

Nos primórdios da montagem, Eisenstein já constatava que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”.³⁴¹ E ele afirma que isso não se apresenta apenas no cinema, é uma ocorrência que se estabelece toda vez que justapomos dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. A explicação reside em nossa propensão a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia, quando quaisquer objetos isolados são colocados, lado a lado, à nossa frente.

³³⁸ Ibidem, p. 28.

³³⁹ PUDOVKIN apud AUMONT, op. cit., p. 230.

³⁴⁰ KURT, Koffka apud EISENSTEIN, 1990b, op. cit., p. 16.

³⁴¹ EISENSTEIN, 1990b, op. cit., p. 14.

A melhor demonstração desse preceito foi feita por Lev Kulechov, que, em suas experiências, demonstrou que a montagem é fundamental para a elaboração de um sentido, para a co-construção de um sistema de significação. Trata-se do propalado **efeito Kulechov**. Essa notável experiência consiste em fazer com que um mesmo *close-up* inexpressivo de um ator seja acompanhado por diversos planos (uma mesa farta, um cadáver, uma mulher nua, uma criança chorando etc.). O que é constatado é que a percepção do espectador depende dessa interligação. O referido plano neutro do ator obtém, em função de sua circunvizinhança, valores diversos, inflexões distintas. Para Robert Bataille, um plano não pode ser estudado isoladamente: “seu papel no mecanismo do pensamento depende essencialmente do lugar que vai ocupar no meio dos outros planos”.³⁴² Ou seja, a construção de um texto imagético – assim como de um texto literário – se dá a partir da relação de elementos que não funcionam isoladamente, mas que criam uma significação, porque interagem.

No espetáculo multimídia, nem sempre é possível prever o resultado final, pois esta significação global emerge inesperadamente. A edição sempre gera uma terceira coisa: um híbrido. Por isso, costumo usar a expressão **engenharia vídeogenética** para designar o que ocorre quando manipulamos as imagens, tal como se fossem genes capazes de serem recombinados na elaboração de um produto que já não é uma peça e nem um vídeo.

Mesmo que eu busque ser extremamente fiel aos poemas originais que, em seu conjunto, estruturam a “peça que falta”, ainda assim ocorrem transformações inerentes ao processo de transposição entre distintos meios de expressão. Essas alterações acabam por trazer à tona facetas que remontam nova significação. No início, enquanto encenador tenho minha visão interna do que será o espetáculo, diante de minha percepção

para uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas **representações** que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador a mesma imagem inicial que originalmente pairou diante do artista criador.³⁴³

Obviamente, o lado realizador acaba indo além e oferece sua contribuição com imagens derivadas de seu próprio extrato emocional. Passam a coexistir, não sem algum conflito, mensagens de diferentes artistas e em diferentes linguagens. Caberá à edição buscar homogeneizar a obra final, tanto estética quanto semanticamente. O curioso, nesse processo, é que, na tentativa de comunicar-se com o público, cada qual – dramaturgo, encenador, ator, realizador – concebe uma imagem que é concretizada por eles através de elementos de

³⁴² BATAILLE, Robert apud AUMONT, op. cit., p. 167.

³⁴³ EISENSTEIN, 1990b, op. cit., p. 27.

representação independentes. Posteriormente, serão reunidas – de novo e finalmente – na percepção do espectador.

A montagem vai ajudar no remate dessa tarefa. Afinal, a o poder da montagem consiste nisto, no ato de considerar o sentimento do espectador e de incluí-lo no processo criativo. Deste modo, ele é induzido a fazer a mesma trilha criativa que o cineasta percorreu para construir a sua imagética: “O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo cineasta”.³⁴⁴ Na agregação desse quebra-cabeças, procuramos transmitir visualmente ao espectador as percepções e intenções que tivemos do espetáculo em toda a sua riqueza, para repassá-las sem perda nesse traslado intersemiótico.

É no momento da edição que se prenuncia o caminho a seguir. Testamos o resultado das combinações visuais, ajustando o ritmo, pontuando os cortes, experimentando efeitos, aprimorando ou modificando a sonoplastia. É um processo de complexo labor, porquanto

a formação dos sintagmas fílmicos, na leitura temporal e dinâmica que o filme sempre exige, é um constante fazer e desfazer, enredar e desenredar, de múltiplos laços possíveis ou hipotéticos (previsíveis) com diferentes paradigmas laterais derivados das cargas semióticas – estéticas, lingüísticas, semiológicas, semânticas, formais ou poéticas, todas simultaneamente, mas por vezes com predomínio e outras até com exclusão de algumas. E todo este processo está muitas vezes implicado apenas potencialmente no psiquismo do espectador, encontrando-se os diferentes caminhos possíveis ligados internamente por determinadas cadeias de probabilidade variável.³⁴⁵

E, nesse exercício de junção dos planos, o realizador sabe que o espectador percebe a imagem-objeto não apenas

no instante mas igualmente o seu devir (...). Com efeito, o filme funciona como uma sucessão de respostas a uma sucessão de expectativas. (...) Cada imagem porque é móvel (ou suscetível de movimento) é percebida como portadora de um devir. Devir que é, mais do que o da própria imagem, o do discurso fílmico. Cada imagem exige pois ao mesmo tempo uma leitura e uma avaliação dum devir que se traduz por uma hipótese emitida, mais ou menos conscientemente, pelo receptor. (..) O espectador espera pois da significação seguinte que lhe confirme uma destas hipóteses ou, pelo menos, que lhe anule algumas.³⁴⁶

³⁴⁴ Ibidem, p. 27.

³⁴⁵ LAVRADOR, op. cit., p. 95-96.

³⁴⁶ CHEVASSU, François. *L'expression cinématographique*. Paris: Pierre L'Herminier Éditeur, 1977. p. 68.

Esses fatos se explicam pela existência de **cargas semióticas**. Segundo o ensaísta, F. Gonçalves Lavrador, os sintagmas fílmicos, para além dos laços puramente sintagmáticos são também retidos por outra multidão de laços paradigmáticos definidos por diferentes graus de probabilidade e por diversas relações com os núcleos, laços que, em cada momento, prendem a leitura de modo sempre renovado. O que podemos confirmar neste contínuo “jogo dinâmico e dialético é que ele permanece em grande parte inconsciente para o receptor embora se trate de um processo sem interrupções. As cargas significativas estão inteiras como potencialidades semióticas próprias do receptor”.³⁴⁷ Cargas prontas a serem acionadas pela manipulação hábil do realizador que vai fornecendo as cartas-imagens desse jogo sem, contudo, esclarecer as regras que irão sendo descobertas/construídas no desafio dessa fruição em que o blefe do artista pretende provocar a atenção e o interesse. Até porque “verificou-se que sempre surgem novas cargas agarradas ao núcleo, com novas potencialidades de desenvolvimento e com suas relações múltiplas e seus múltiplos laços de diferentes graus de probabilidade”.³⁴⁸ Esse processo repete-se indefinidamente até que as diversas cargas significativas se anulem num **ponto final**, tendo um efeito conclusivo. Mas, durante a montagem desses sintagmas imagéticos, há certos momentos em que surge uma espécie de **reticências**. O sentido fica inconcluso e a perceptibilidade semiótica fica em suspensão. Uma outra possibilidade muito interessante é aquela em que existe um falso ponto final “pois o momento seguinte introduz inesperadamente novos núcleos e novas cargas. Dado o inesperado de tal inserção, produz-se o **efeito de surpresa** ou de **choque**”.³⁴⁹

Para conseguir toda essa sorte de resultados – da suavidade à retumbância – o realizador deve dominar a gramática das imagens cinéticas. Existe toda uma gramática cinematográfica, que, à semelhança da gramática linguística, tem por objetivo adquirir um estilo dado como correto ou harmonioso, através do conhecimento das leis e regras que regem a construção do filme. Essas gramáticas fornecem uma lista de incorreções e erros graves que convém evitar, a não ser que o realizador esteja tentando criar um efeito estilístico especial: “por exemplo, saltar de um plano de conjunto a um primeiro plano pode constituir um erro voluntário que atrai a atenção do espectador pelo inesperado e pelo choque visual”, sugere A. Berthomieu.³⁵⁰

A tecnologia da edição videográfica oferece uma enorme quantidade de **efeitos**. São modificações na imagem, através de processos eletrônicos e digitais de manipulação. Os efeitos podem alterar a cor, a textura, a forma, a profundidade, a resolução. Enfim, a aplicação

³⁴⁷ LAVRADOR, op. cit., p. 98-99.

³⁴⁸ Ibidem, p. 99.

³⁴⁹ Ibidem, p. 100.

³⁵⁰ BERTHOMIEU, A apud AUMONT, op. cit., p. 167.

dos efeitos pode transubstanciar de tal modo a imagem original que, além de torná-la irreconhecível, alterará igualmente sua carga expressiva.

Atentar-se-á para não exagerar no uso de efeitos, para que o conteúdo não fique subjugado a uma pirotecnia estéril. Cada efeito deve estar atrelado a um propósito. É de grande valia quando faz vicejar a tônica da mensagem e/ou apresenta uma dimensão significativa inédita.

Um fator importante em relação às cenas projetadas no EMM, diz respeito à **duração dos planos**. O espectador percebe o tempo distintamente no teatro e no vídeo. No vídeo, são precisos poucos segundos para que a imagem fique impregnada e cause efeito. Assim, uma imagem de curta duração pode substituir uma longa cena. No teatro, temos certos momentos de pausa dramática, em que predomina a linguagem não-verbal. Ao trazer uma cena desse tipo para a tela, deve-se abreviá-la para que não fique enfadonha, já que nesse novo meio o tempo parece render mais.

Editar um vídeo com as qualidades almeçadas exigirá o domínio desta gramática cinematográfica que, segundo Robert Bataille, “estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente ideias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme”.³⁵¹ Essas gramáticas funcionam a partir do modo normativo das gramáticas tradicionais da linguagem verbal. Veiculam uma estética análoga, a da **transparência** (a melhor técnica é a que não se vê) e do **realismo** (a imagem deve proporcionar a sensação da verdade). Essa estética da transparência, baseada na não-visibilidade da técnica, desempenha um papel primordial na questão da identificação que irá abduzir o espectador.

É preciso tirar partido dessa gramática cinematográfica, compreendendo que ela é antes estilística, não devendo ser tão aprisionante como a gramática da linguagem verbal. Mesmo nesse caso, temos exemplos de soberba literatura produzida a partir de alguma subversão gramatical, como a de Guimarães Rosa e James Joyce. Portanto, apesar das regras surgidas da experimentação e análise de cineastas e teóricos, sempre há espaço para a quebra desses ditames, numa insurreição estética.

³⁵¹ BATAILLE, Robert apud AUMONT, op. cit., p. 167.

5.8 A INTERPRETAÇÃO NO PALCO E NA TELA

O que se pretende discutir, aqui neste capítulo, é a diferença de interpretação no Teatro e no Cinema e como isso repercute no EMM, sugerindo o que encenador/realizador deve fazer ao lidar com essa disparidade.

No Teatro, por mais que o encenador oriente a interpretação, é o ator quem controla o tempo, o ritmo, qualidade e intensidade da sua interpretação, podendo, inclusive, transformá-la instantaneamente, de acordo com a reação do público. O ator é o “editor” da sua interpretação.

Já no cinema, o realizador, na fase de montagem (edição), trabalha em cima de um material de filmagem com limites de transformação. Podemos inserir, trocar, tirar planos e/ou cenas, mas o que está filmado (gravado) só poderá ser modificado totalmente se uma nova tomada for feita.

Vemos, aqui, que existe uma diferença fundamental no que tange à interpretação no teatro (ao vivo, no palco) e no vídeo (que será projetado na tela). No teatro, pelo contacto direto, podem ocorrer transformações constantes, ao passo que no vídeo, a interpretação adquire uma forma estabelecida. Além desse ponto, existe uma nítida distinção de estilo entre as duas vertentes interpretativas. A interpretação teatral tende a se afastar do realismo e densificar as emoções do ator, já na interpretação fílmica qualquer extrapolação emotiva ou fisionómica poderá caricaturar a personagem. Portanto, o caminho é orientar para um meio-termo que equilibre o que está a acontecer entre palco e tela. Até porque o protagonista Álvaro de Campos está a contracenar com todas as outras personagens virtualmente projetadas. Ao ter isto em consideração, a própria performance do ator em cena deve se harmonizar com esta proposta híbrida.

No teatro, assistimos ao espetáculo sempre por um plano geral. No vídeo, existe o olho da câmara que aproxima e recorta planos mais próximos. Esta ampliação percetiva nos dá a possibilidade do *close-up* – uma verdadeira lupa sobre a emoção do ator. O *close* nos revela um novo mundo: “o mundo da microfisionomia, que, de outra forma, não poderia ser percebido a olho nu ou na vida quotidiana”.³⁵² O mais teatral dos cineastas, Ingmar Bergman³⁵³, afirma que “o rosto humano é o ponto de partida do nosso trabalho”.

³⁵² BALAZS, Bela apud AUMONT, op. cit., p. 25.

³⁵³ É importante lembrar que além de dirigir cinema, Bergman também dirigiu teatro, tendo ele mesmo levado, à tela, uma adaptação de *A Flauta Mágica*, ópera de Mozart. Nesse trabalho, deixa explícito ser a filmagem de um espetáculo, em que o público tem suas reações registadas durante a apresentação.

E quando esse rosto é invadido pela câmera não consegue esconder mais nada e, ao contrário, revela emoções insuspeitas: “a máquina de filmar penetra nas superfícies pequenas e incontroláveis do rosto e fotografa o subconsciente”.³⁵⁴ Esta lente de aumento sobre a fisionomia passa a exigir dos atores um estilo de interpretação mais sutil, menos “teatral”. Se no teatro o ator trabalha com a estilização e o exagero, no vídeo a qualidade principal da interpretação é a contenção. A câmera consegue captar qualquer reação mínima do ator, que, ampliada na tela cinematográfica, se transforma na ferramenta mais expressiva do corpo do ator: “a mínima ruga de um rosto torna-se um dos traços fundamentais do caráter, qualquer estremecimento fugaz de um músculo tem sua significação e indica grandes eventos interiores”.³⁵⁵ No *close*, o rosto se torna uma área de representação – o rosto passa a ser um palco.

Desse modo, a inclusão deste recurso traz um diferencial, já que o *close* potencializa a expressividade fisionômica e, conseqüentemente, o leque de significações que o rosto do ator poderá transmitir. Tadeusz Kowzan considera que “os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra”.³⁵⁶

Além do rosto, o corpo como um todo tem um comportamento marcadamente distinto nos dois meios. A expressão corporal no teatro difere daquela empregada no vídeo. Existem muitos atores teatrais que encontram certa dificuldade em se adaptarem às exigências técnicas que a interpretação frente às câmeras requer. O corpo deve adequar-se ao novo meio. A postura, o andar, a gestualidade devem estar regulados para transitar sem artificialidade neste palco eletrônico.

O corpo, assim como a voz, necessita ser treinado. Ele não é naturalmente teatral, cinematográfico ou televisivo. Do mesmo modo como uma criança aprende gradativamente a andar, subir escadas, a segurar um talher, o ator precisa aprender a se movimentar em cena. O palco, afinal de contas, é um espaço artificial e a simples presença física se constitui num aprendizado. O ator precisa estar consciente de todos os parâmetros envolvidos: a área de atuação, a marcação cênica dele e dos outros, o cenário, a iluminação, as condições técnicas de acústica etc. Uma etapa difícil é resolver a questão da trajetória que a personagem vai percorrer na cena teatral. E quando ocorre a gravação, torna-se mais complexo estabelecer a marcação e a respetiva movimentação dos atores em relação às câmeras. A mera alteração na velocidade ou no ritmo de um caminhar poderá comprometer toda a atuação. Para que haja

³⁵⁴ BALAZS, op. cit., p. 26.

³⁵⁵ Ibidem, p. 27.

³⁵⁶ KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro*. In: GUINSBURG, J. et al. (Org.). *Semiologia do Teatro*, p. 106.

credibilidade, toda a expressão corporal deve ser compatível com a **personagem**. Na sua construção, é imprescindível uma análise minuciosa do perfil psicológico e de que modo este poderá ser traduzido corporalmente. O corpo possui uma linguagem tão rica quanto a verbal e, muitas vezes, mais precisa e contundente. Se considerarmos apenas o gesto, estudos demonstram, segundo Flora Davis: “que as mãos podem produzir setecentos mil sinais diferentes, usando-se poses combinadas de braço, da munheca e dos dedos em movimento”.³⁵⁷ E quando temos a possibilidade de, com a câmera, detalhar cada gesto, um simples arfar ganha dimensões de trágico suspiro. Por isto, o cuidado em comedir a grandiloquência corporal comumente empregada em cena.

Faz-se mister uma reorientação desta corporalidade dentro das novas possibilidades e limitações deste teatro “encaixotado” que é a tela. São dois os fatores que influem nesta adaptação: Em primeiro lugar, constatou-se que o olhar da câmera intensifica a expressão e, portanto, delata qualquer exagero. Em segundo, o enquadramento obriga, em alguns momentos, à contenção e até à imobilidade para que o corpo não saia de quadro. O ator deve renunciar a todos os artifícios para possibilitar a construção de um outro corpo, tendo a compreensão de que este foi forjado por meio de um aprendizado e que pode, portanto, ser remodelado.

O realizador irá ajudar o ator a mapear seu corpo e fazer uma cartografia das emoções, observando o comportamento, as sensações e reações. O corpo deve **atuar** – entenda-se isto num duplo sentido – como um sistema de significação, ou seja um sistema de produção de sentido. Cada movimento, cada gesto ou olhar devem produzir um significado – real ou metafórico – que atinja o espectador e estimule a sua imaginação. A pesquisa das relações entre o corpo e o psiquismo irá permitir que toda a nossa anatomia possa **falar**. De acordo com Grotowski, toda emoção pode ser expressa através de um treinamento apropriado do corpo. Com autocontrole e concentração, o ator será capaz de fazer com que suas mãos **riam**, que seus pés **chorem** e que sua barriga **exulte** de alegria. O corpo é, antes de mais nada, o mediador de uma **presença** – um personagem está ali em cena, mesmo que a interpretação propriamente dita não tenha se iniciado. Ainda que mudo, parado, o ator deve deixar transparecer que a personagem **já está, já é**. E isto é até mais fácil de ser realizado pelo auxílio da câmera, que vai esquadrinhar a anatomia e sua relação com o espaço.

O corpo tem de ser o figurino mesmo da alma da personagem. O suporte do jogo teatral é o corpo, é ele o instrumento do ator. Assim como na voz, busca-se uma riqueza de inflexões,

³⁵⁷ DAVIS, Flora. *A comunicação não-verbal*. São Paulo: Summus Editorial, 1979. p. 85.

uma composição de sonoridades, também com o corpo deve-se tentar alcançar o máximo de expressividade. Não importa a linha de representação que se queira seguir num espetáculo, o corpo sempre estará falando de uma forma ou de outra. A questão é tornar audível e inteligível esse discurso. No caso do vídeo, o corpo deve “falar” mais baixo e, eventualmente, “sussurrar”.

Já que estamos mencionando **o corpo que fala**, outro fator diferencial é o modo de empregar a voz nos dois meios. No teatro, a voz tem de ser impostada, a articulação acentuada, a projeção intensificada – tudo para que o texto seja escutado de modo claro e nítido da primeira à última fileira. No vídeo, microfones sensíveis permitem uma boa captação sonora e eliminam essa necessidade de uma impositação intensa. Assim, o ator pode se utilizar de um registo de voz mais natural. Se continuar usando os mesmos recursos vocais que no palco, a interpretação videográfica soará exagerada, com uma contundência que pode pôr em risco o equilíbrio interpretativo.

É relevante mencionar aqui a ocorrência do uso expressivo, muito frequente, do microfone no teatro contemporâneo, bem como a utilização da voz amplificada nas salas de teatro que o exigem, por questões de acústica. Deste modo, com o objetivo de equilibrar os registos sonoros, que o ator em cena se utilize de um microfone, como vem sendo feito em várias produções. Até porque, assim, em alguns momentos, poderemos alterar a voz com efeitos que aproximem a interpretação ao vivo do conjunto desta proposta, em que a tecnologia está a serviço da arte.

Essas colocações não são novas e remontam ao início do cinema. Logo percebeu-se que a interpretação teatral, por melhor que fosse, resultava, por vezes, caricatural quando registada pela câmera. Eisenstein foi taxativo: “Não é verdade que o que parecia o auge da verdade e da fidelidade emocional no palco aparece gritante na tela como caretas epilépticas, ou o tipo mais inacreditável de atuação exagerada?”³⁵⁸ Para evitar essa *overdose* expressiva, Eisenstein recomendava “autocontrole exercido no menor dos movimentos”.³⁵⁹ Obviamente, ele se referia à interpretação voltada diretamente para o cinema, e aqui estamos lidando com uma transposição intersemiótica entre diferentes mídias, que requer uma “negociação” entre distintos estilos de interpretação. O resultado nunca será equidistante, mas dever-se-á dosar o tom teatral, sem perder a intensidade. É uma tarefa complexa, tanto para o encenador/realizador quanto para o ator. É um descobrir matizes mais suaves, sabendo que os recursos videográficos irão amplificar a carga emotiva e significativa da atuação.

³⁵⁸ EISENSTEIN, 1990a, op. cit., p. 168.

³⁵⁹ Ibidem, p. 168.

A observância desses parâmetros é fundamental para o bom resultado. Podemos, aqui, escutar os conselhos de Hamlet aos atores da trupe que ele contratara:

Dize, por favor, aquela tirada tal como a declamei, com desembaraço e naturalidade [...] Não gesticuleis em vão, nem ceifas o ar com as mãos. Sê em tudo moderado [...] deveis adquirir e empregar um controle que lhe dê alguma medida. Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação, pondo especial atenção e cuidado em não ultrapassar os limites da expressão natural; pois qualquer coisa exagerada foge do propósito da arte dramática, cujo objetivo, tanto na sua origem, como nos tempos que correm, foi e é o de apresentar um espelho da vida. Mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características. [...] Ide preparar-vos³⁶⁰.

Curiosamente, tais conselhos, acima, poderiam estar sendo ditos por um encenador ou realizador dos dias de hoje. Sempre é bom ter em mente que no vídeo há um acréscimo que intensifica a atuação original. Portanto, é conveniente regular esse registo – diluindo um pouco as cores emocionais, minimizando o gestual grandiloquente e baixando a projeção vocal – para que na tela não vejamos uma caricatura. Tendo em vista o que foi exposto, fica clara a necessidade de se graduar a teatralidade quando da gravação das cenas a serem projetadas no EMM. O que fica expressivo no palco, soa, na maioria das vezes, exagerado na tela. Tem de se trabalhar com alguns tons abaixo.

³⁶⁰ Esta fala é da personagem-título HAMLET, peça de William Shakespeare, dita no 3º ato, cena 2.

5.9 ENCENAÇÃO SENSACIONISTA

Dentro dos procedimentos fundamentais ao sucesso esperado, destaco:

⇒ **Maximização plástica:** estimulando sensorialmente o espectador, com o uso de uma câmera expressiva, com enquadramentos bem elaborados e movimentos dinamizadores.

⇒ **Potencialização significativa:** numa edição urdida para que a construção sintagmática possa ressaltar significados latentes, acrescentar novos e polissemizar os atuais.

⇒ **Multiplicação do olhar:** mesclando imagens da cena em variados ângulos e pontos de vista, conferiremos ao espectador uma visão ubíqua.

⇒ **Identificação:** criando esse elo entre espectador e personagem, faremos com que ele se integre à cena.

⇒ **Diegese:** dando à cena teatral o *status* de universo paralelo à realidade, tal como ocorre no cinema, levaremos o público à aceitação plena.

Na elaboração desta encenação multimídia ocorre a imbricação de muitos fatores. Aqui, o fazer artístico associa-se à tecnologia, e qualquer pretensão estética passa pelas possibilidades técnicas. Por outro lado, este potencial tecnológico sugere caminhos estéticos não-imaginados no contexto teatral puro. As opções que o encenador irá proceder, sua eleição estética e técnica (indissociáveis como mencionado), presumem que ele tenha refletido sobre o que intenciona mostrar, investigado seus recursos e concluído qual a maneira como pretende apreender a essência poética e transmutá-la num teatro imagético.

Este projeto tem ainda o mérito de propor um campo de pesquisa e experimentação a respeito deste casamento interartístico. O principal valor está no seu potencial de conscientização de que uma perspectiva holística se impõe quando se considera a relação entre arte, ciência e tecnologia. Assim como nas ciências se busca, arduamente, a interdisciplinaridade, não é mais admissível compartimentalizar as artes: torna-se imprescindível uma integração dos meios expressivos para otimizar seu poder de comunicação, acompanhando a tendência da multimídia.

Esta proposta é, antes, um projeto de estudo continuado. É o princípio. O que importa é o processo, são as relações do passo com o caminhar – cada passo como o derradeiro: para valer, sem medo de errar. Não se pretendeu estabelecer uma fórmula. Para que não se fique ancorado em uma receita, para que não se cristalice, mas, por contra, para que se continue

buscando, fica algo que pode ser traduzido numa frase de Henri Matisse: “Não pintem um olho, pintem o olhar. Não pintem um braço, pintem o gesto”³⁶¹.

Tal encenação é inspirada na estética do Futurismo, com que Pessoa se mediu, criando contudo um estilo próprio que designou Interseccionismo e a seguir evoluiu para o Sensacionismo³⁶². Portanto, será uma encenação compatível com o engenheiro sensacionista, que faz a apologia da sensação como a única realidade da vida.

Para os puristas do teatro, o espetáculo multimédia será visto como algo “menor” e abastardado, os mais ortodoxos verão como heresia. Todavia, ao mesclarmos diferentes meios expressivos, buscando o hibridismo e a síntese, estamos a atender uma reivindicação de Pessoa:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo o que de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra - ser a síntese de tudo.³⁶³

³⁶¹ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1986. p.78.

³⁶² Fernando Pessoa define da seguinte forma a atitude central do sensacionismo:

1- A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação.
 2- Não há filosofia, ética ou estética, mesmo na arte, seja qual for a parcela que delas haja na vida. Na arte existem apenas sensações e a consciência que dela temos.[...]
 3- A arte, na sua definição plena, é a expressão harmónica da nossa consciência das sensações, ou seja, as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objecto que seja uma sensação para os outros. [...]
 4- Os três princípios da arte são: 1) cada sensação deve ser plenamente expressa [...]; 2) a sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a capacidade de evocar - como um halo em torno de uma manifestação central definida - o maior número possível de outras sensações; 3) o todo assim produzido deve ter a maior parecença possível com um ser organizado, por ser essa a condição da vitalidade. Chamo a estes três princípios 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão, 3) o da Construção. PESSOA, 1966b, op. cit., p.137-138.

³⁶³ *Ibidem*, p.124.

6 CONCLUSÃO

*Finis coronat opus*³⁶⁴

A proposta desta Tese-Peça *FUNDO-INFERNO* pode ter parecido ousada no começo, até mesmo para mim. Contudo, sempre tive como norte a ideia das origens do teatro ocidental, na Grécia Antiga, em que os primeiros dramaturgos foram poetas. Na percepção desta atávica parceria entre Poesia e Teatro como irmãos artísticos, segui em frente. E no caso do meu objeto de estudo, a tarefa fluiu, pois a poesia de Campos tem um potencial dramático que faz com que a cena teatral aflore naturalmente, conforme demonstrado ao longo deste estudo e comprovado com a criação dramática.

Para conseguir o meu intento, fiz uma leitura da obra completa de Álvaro de Campos e de tudo o que Fernando Pessoa e seus outros heterónimos escreveram sobre ele. Fui adiante, tendo lido a obra completa de: Fernando Pessoa (ortónimo em português e inglês), Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Barão de Teive, Vicente Guedes, Alexander Search. E como inseri autores que foram influências ou eram admirados por Campos/Pessoa ainda li a obra completa de: Walt Whitman, Elizabeth Barrett Browning, Robert Burns, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros e os 154 sonetos de William Shakespeare. Mergulhei numa extensa e substancial bibliografia de estudos pessoanos, construção dramática e *mise-en-scène*. Pesquisei as aplicações das tecnologias de multimeios na montagem cênica. E, finalmente, elaborei esta Tese, em que está embutida a criação de um texto dramático e proposta de encenação multimídia, em que a pesquisa pode ser demonstrada.

Creio que tudo o que foi por mim proposto ao iniciar esta jornada de reflexão e criação a partir do “desafio” trazido por Fernando Pessoa – **“Álvaro de Campos é o personagem de uma peça. O que falta é a peça”** – foi cumprido. Tendo como objeto de estudo o potencial performativo da poesia de Álvaro de Campos e sua dramaturgia implícita, fui construindo toda uma análise das relações entre Poesia e Teatro. Tive como foco principal o teatro subterrâneo presente na poética de Campos, que possibilitou a elaboração dramática, por intermédio de uma metodologia, por mim elaborada. O procedimento começou com a arqueologia textual de modo a localizar as personagens do universo de Campos e as zonas textuais com potencialidade cênica. Em seguida, verifiquei como tais elementos permitiam emergir o que estava no “subterrâneo” para o palco, dando corpo e voz ao seu protagonista e à *coterie* que o acompanha. Vasculhei, minuciosamente, os labirintos desta tragédia

³⁶⁴ O fim coroa a obra.

contemporânea de um poeta que está no limite entre a imaginação de seu autor e a concretude de sua existência autônoma.

Além de fornecer-me o objeto de estudo, foi também Pessoa que indicou-me o método, ao autorizar o *patchwork* dramatúrgico que urdi com os fragmentos poéticos, quando afirmou que mesmo os grandes poemas “ganhariam em ser traduzidos na mesma língua em que foram escritos” e que se o que importa for o produto final “então estamos justificados em tomar um poema que é tudo menos perfeito, de um autor famoso, e [...] torná-lo perfeito pelo corte, substituição ou adição”.

Esta tese demonstrou a efetiva teatralidade intrínseca à poética de Álvaro de Campos, através da construção de uma proposta cênica a partir das personagens, diálogos, solilóquios e monólogos presentes em sua poesia. Além de toda uma imagética que foi traduzida pelas indicações de projeções multimídia.

Os objetivos foram, portanto, alcançados. Analisei o Álvaro de Campos, não como personalidade poética de Fernando Pessoa, mas como personagem dramático/dramatúrgico – autor e ator de si mesmo – não apenas um pseudônimo ou heterônimo, mas personagem de um drama. Demonstrei o potencial cênico-performativo presente em sua poética. Verifiquei como e onde Fernando Pessoa criou as personagens e falas cênicas na poesia de Álvaro de Campos. E de que modo tais elementos possibilitaram emergir o *teatro subterrâneo*, dando corpo e voz a seu engenheiro sensacionista. Construí um texto dramático a partir das poesias, que não é uma mera coletânea, mas que é dotado de uma carpintaria dramatúrgica, em que os personagens presentes em sua poesia ganharam vida própria, estabelecendo relações entre si. Neste guião dramatúrgico foram mobilizados materiais poéticos da restante obra pessoana e de outros autores que – por influência ou confluência – interagem com o universo literário de Pessoa. Elaborarei, incorporado ao guião, uma encenação multimídia compatível com a escrita cênica, demonstrando a vocação teatral e imagética de sua poesia. Além de ter feito uma detalhada reflexão sobre este fazer artístico em que tecnologia e arte se mesclam para um resultado amplificado de sensações ao espectador, na busca de um teatro sensacionista, como desejaria o nosso engenheiro.

Estou certo de que trouxe um contributo aos estudos pessoanos. Sabemos que há uma profusão de investigações da obra poética de Pessoa e de seus heterônimos. Porém, tais estudos são, geralmente, pela ótica exclusivamente literária. Tendo em mente a afirmação do próprio Pessoa de que a sua obra é de substância dramática e declarava ser essencialmente um dramaturgo, fui orientado pelo desejo do poeta em trabalhar neste sentido. Fernando Pessoa sempre deixou claro que em vez de fazer “*dramas em actos e acção*” urdia “*dramas em*

almas”, coube-me criar os actos e acções que estas almas teriam. Então, me propus a ir para além da hermenêutica textual e assumi um papel desafiador, em que não fui um mero observador, mas co-autor, reconstrutor, resignificador da poesia pessoana. Deste modo, o drama-em-gente pôde se tornar o poema-em-cena. A peça já não falta.

O que falta agora é a efetiva montagem deste projeto. E para tal, empenharei a minha experiência como produtor e gestor cultural. Creio ser exequível. Como o próprio constructo dramaturgico está almagamado com o projeto de encenação, o caminho para a sua realização é apontado. Mais do que isto, tal qual o Álvaro de Campos “pedia” para existir, a sua peça “solicita” ser realizada.

O principal ponto é o patrocínio. E já pensando nisto, fiz menção, no guião, a determinadas marcas da época que ainda existem nos dias de hoje e que poderiam ser potenciais patrocinadores, tais como Kodak e Olivetti (ou Smith Corona). Além disto, como o espetáculo exige o uso de tecnologia de vídeo (filmagem e projeção), alguma empresa como a Sony ou a Samsung poderá dar apoio através da cedência do equipamento. Outra potencial fonte de apoios será alguma editora de grande porte, que publique a obra pessoana.

Esta prática tem sido muito comum, a ponto de grandes empresas terem setores de marketing cultural, que analisam os pedidos de projetos culturais, bem como criam seus próprios projetos, pois perceberam que investir em cultura, ter sua marca agregada a um produto artístico é agregar valor. Atualmente, é sabido que este tipo de marketing tem se mostrado mais eficiente do que a publicidade direta.

No âmbito de entidades especificamente culturais, que poderiam dar suporte, existe no Brasil o *Instituto Oi Futuro*³⁶⁵, que se caracteriza por investir em espetáculos que utilizam tecnologia e mesclam diferentes linguagens artísticas, no que o projeto *FUNDO-INFERNO* se enquadra.

Sempre acreditei que a reflexão teórica é fundamental para a criação artística. Porém, também creio na igual importância em fazer com que a investigação possa ser compartilhada não só através da publicação do seu resultado, mas como pela realização do que foi proposto.

Faço coro com Pessoa: “*Deus quer, o homem sonha, a obra nasce*”.

³⁶⁵ **O Instituto Oi Futuro, promove, apoia e desenvolve ações inovadoras.** Com atuação nas áreas de Educação, Cultura, Inovação Social e Esporte, o instituto acelera iniciativas que ampliam o repertório com plataformas de conteúdo, potencializam o desenvolvimento pessoal e coletivo, **fomentam experimentações de inovação e estimulam conexões.** O *Oi Futuro* mantém dois centros culturais no Rio de Janeiro (no Flamengo e em Ipanema), com uma programação que **valoriza a produção de vanguarda e a convergência entre arte contemporânea e tecnologia.** O Instituto também realiza o *Programa Oi de Patrocínios Culturais Incentivados.*

BIBLIOGRAFIA

Obras de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. *Aforismos e Afins*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. *Alguma Prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Álvaro de Campos - Livro de Versos*. Edição crítica de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993a.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006b.

_____. *Livro do Desassossego – composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

_____. *Livro(s) do Desassossego*. Edição: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global Editora, 2015.

_____. *O Privilégio dos Caminhos*. Pesquisa, transcrição e organização de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Rolim, 1988.

_____. *Obra essencial de Fernando Pessoa: Poesia Inglesa*. Edição bilíngue, Editor: Richard Zenith, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Obra Poética – Volume único*. Organização de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Páginas de Doutrina Estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, 1946.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966a.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966b.

_____. *Pessoa Inédito*. Coordenação: Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993b.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição Crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional ; Casa da Moeda, 1990.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b.

_____. *POESIA 1902-1917*. Edição de Manuela Parreira da Silva et al. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

_____. *POESIA 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. *POESIA 1931-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. *Poesia de Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith – 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Poesia de Ricardo Reis*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000c.

_____. *Poesia inglesa I*. Edição bilíngue, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000a.

_____. *Poesia inglesa II*. Edição bilíngue, Tradução: Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b.

_____. *Poesia: Alexander Search*. Edição bilíngue. Tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999c.

_____. *Poesia: Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Poesias inéditas & Poemas dramáticos*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

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

_____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

_____. *Vida e obras de Alberto Caeiro*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2017.

Correspondências de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando; QUEIROZ, Ofélia. Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: *Correspondência amorosa completa 1919-1935*. Organização de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999d.

_____. *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

_____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Obras de outros poetas utilizados na dramaturgia

BROWNING, Elizabeth Barrett. *Sonetos Portugueses*. Edição bilíngue, Tradução: Manuel Corrêa de Barros. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BURNS, Robert. *50 Poemas de Robert Burns*. Edição bilíngue, Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

NEGREIROS, José de Almada. *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Obra completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Obras completas Vol.VII - Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

_____. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. *Poemas Completos*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SARAIVA, Arnaldo (Org.). *Fernando Pessoa: poeta – tradutor de poetas*. Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SHAKESPEARE, William. *154 Sonetos*. Edição bilíngue, Tradução: Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2014.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva – Edição do leito de morte*. (Org.). Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *Leaves of Grass/Folhas de Erva. Vol.I*. Edição bilíngue, Tradução: Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2002a.

_____. *Leaves of Grass/Folhas de Erva. Vol.II*. Edição bilíngue, Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2002b.

_____. *Leaves of Grass/Folhas de Relva – A Primeira Edição (1855)*. Edição bilíngue, Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

Dramaturgia sobre Pessoa

CRAVEIRINHA, João. *E a Pessoa de Fernando Ignorou África? – Teatro*. Lisboa: Universitária Editora, 2004.

LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa: le théâtre de l'être*. Paris: La Différence; 2. ed. 1990.

_____. *Teatro Reunido I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

_____. *Teatro Reunido II*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

MOREIRA, Paulo. *PESSOA(S) EM CENA: As Cartas RIDÍCULAS do Senhor Fernando e os SUSPIROS Líricos da Menina Ophélia / Conversas entre ÁLVARO de Campos e ALBERTO Caetano*. Lisboa: Redil, 2014.

MORGADO, André F.; LEONI, Alexandre. *A Vida Oculta de Fernando Pessoa*. São Paulo: SESI-SP, 2015.

ROSA, Armando Nascimento. *2 Dramas com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*. São Paulo: Escrituras, 2013.

_____. *Menino de sua Avó*. Lisboa: Redil, 2013.

SAMPAIO, Jaime Salazar. *Fernando (talvez) Pessoa / O Sobrinho*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.

SASPORTES, José. *Daisy, um filme para Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Salamandra, 1986.

Estudos Pessoaanos

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

CARDOSO, Paulo. *Fernando Pessoa: Cartas Astrológicas*. Lisboa: Bertrand, 2011.

CARNEIRO, Mário de Sá. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1958.

CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 2013.

COELHO, António de Pina. *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971, v. 2.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1998.

FONSECA, Cristina (Org.). *O pensamento vivo de Fernando Pessoa*. São Paulo: Martin Claret, 1986.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

_____. *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GUSMÃO, Manuel. *O Poema Impossível - o Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.

JAKOBSON, Roman; PICCHIO, Luciana. *Os Oximoros Dialécticos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições 70, 1976.

JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon Publicações, Lda. 1998.

KLOBUCKA, Anna M.; SABINE, Mark. *O corpo em pessoa corporalidade, gênero, sexualidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970.

LOPES, Teresa Rita. *Álvaro de Campos, Vida e obras do Engenheiro*. Lisboa: Estampa, 1990; 2. ed. 1992.

_____. *Álvaro de Campos: Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*. Lisboa: Estampa, 1997.

_____. *Coração de ninguém*. Lisboa: Instituto português do Livro e das Bibliotecas, 1985.

_____. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Centro Cultural Português; Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

_____. *Modernista – antologia de artigos da Revista Modernista*. Lisboa: IEMO-FCSH-UNL, 2013.

_____. *Pessoa por conhecer I: Roteiro para uma expedição*. Lisboa: Estampa, 1991a.

_____. *Pessoa por conhecer II: Textos para um novo mapa*. Lisboa: Estampa, 1991b.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

_____. *O Lugar do Anjo – Ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, 2004.

_____. *Obras Completas I – Heterodoxias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *Obras Completas II – Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista e Outros Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

_____. *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. *Poesia e Metáfísica*. Lisboa: Gradiva, 2002.

MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe et al. *Orpheu 1915-2015: Textos doutrinários e fortuna crítica*. Campinas: UNICAMP, 2014.

MOÍSES, Carlos Felipe. *Fernando pessoa: almoxarifado de mitos*.

_____. *O Poema e as Máscaras*. Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

_____. *Fernando Pessoa e a Crítica*. Lisboa: Inquérito, 1952.

PADRÃO, Maria da Glória. *A Metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1973.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo*. Lisboa: Vega, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa – Aquém do Eu, Além do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUADROS, António. *Fernando Pessoa - Vida, Personalidade e Gênio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2. ed. 1984.

_____. *Fernando Pessoa*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1960, 2. ed. 1984.

QUESADO, José Clécio Basílio. *O Constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

RUFFATO, Luiz. *Fernando Pessoa - Quando fui outro*. Carnaxide: Alfaguara, 2010.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa, Poeta de Hora Absurda*. Porto: Inova, 1970. São Paulo: Escrituras, 2005.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O Heterotexto Pessoaano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cia Heterónima*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *O Poeta é um fingidor*. Lisboa: Ática, 1961.

SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa - breve história da sua vida e da sua obra*. Lisboa: Difel, 1983.

_____. *Vida e Obra de Fernando Pessoa - História de Uma Geração*. Lisboa: Bertrand, 1980.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Novaera, 1976.

Estudos Teatrais e Fílmicos

ADLER, Stella. *Técnica da Representação Teatral*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

ALSCHITZ, Jurij. *40 questões para um papel*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*, 2 vols. Lisboa: Arcádia, 1985.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1988.

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1992.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BALAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio: Verbum, 1958.

BALL, David. *Para trás e para frente*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 vols. Paris: Editions du Cerf, 1970.

BELLOUR, Raymond. *L'Analyse du film*. Paris: Albatros, 1980.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERTHOLD, Margot - *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

- BOLESLAVSKI, Richard. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BORBA F.º, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: SNT-MEC, 1978.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht. *A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- _____. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Teatro: a Cena Dividida*. Porto Alegre: L&P, 1976.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1978.
- BRECHT, Bertold . *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- _____. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- BREMOND, Claude; METZ, Christian. *Cinema, estudos de semiótica*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- BURCH, Noel. *Praxis do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1977.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Função Estética da Luz*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CANDIDO, Antonio *et alii*. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARLSON, Marvin A. *Teorias do Teatro - Estudo Histórico-Crítico - dos Gregos a Atualidade*. São Paulo: Unesp, 1967.
- CEGARRA *et alii*. *Análise semiológica do texto fílmico*. Lisboa: Arcádia, 1987.
- CHEVASSU, François. *L'expression cinématographique*. Paris: Pierre L'Herminier Éditeur, 1977.
- CLARK, Barret H. *European Theories of the Drama*. Nova Iorque: Crown Publishers; Inc., 1959.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DAVIS, Flora. *A comunicação não-verbal*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.
- EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- ESSLIN, Martin. *Artaud*, São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Artaud*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- _____. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- FIELD, Syd. *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*, Curitiba: Arte & Letra, 2009.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- GEADA, Eduardo. *O Cinema Espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao Presente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy ; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969*. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, J. (Org.) et al. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GUINSBURG, J. ; FERNANDES, Sílvia, (Org.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, J. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HAYWARD, Susan. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge, 1996.
- INGARDEN, Roman et al. *O Signo Teatral*. Porto Alegre: Globo, 1988.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florabela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Unesp, 2003.
- LAWSON, John Howard. *O Processo de Criação no Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2015
- LHERMINIER, Pierre. *L'Art du Cinéma*. Paris: Seghers, 1977.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Serguei M. Eisenstein*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MARCORELLES, Louis . *Une esthétique du réel, le cinéma direct*. Paris: UNESCO, 1964.
- MARTIN, Marcel . *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- METZ, Christian . *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian et al. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global editora, 1980.
- _____. *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- METZ, Christian. *Le Signifiant Imaginaire*. Paris: UGE, 1979.
- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires, 1968.
- MORETTO, Fulvia ; BARBOSA, Sidney (Org.). *Aspecto do teatro ocidental*. São Paulo: Unesp, 2006.
- MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Editorial Presença, 1976.
- MOURA, Edgar. *Câmera na Mão*. Rio, FUNARTE, 1972.
- NERO, Cyro Del. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.
- NIETZSCHE, Friechich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NUNES, Sandra Meyer. *As Metáforas do corpo em cena*. São Paulo: ANNABLUME, 2009.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. *O teatro através da história I: O teatro ocidental*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994a.

_____. *O teatro através da história II: O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994b.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein Ultrateatral*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*, São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Dramaturgia: A construção da personagem*, São Paulo: Perspectiva, 2013.

PALLOTTINI, Renata. *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento – Brecht e Stalislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSA, Armando Nascimento. *As Máscaras Nigromantes: uma leitura do Teatro Escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

ROSENFELD, Anatol et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro épico*. São Paulo: Dominus, 1985.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *Introdução as Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STANILAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984a.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984b.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1990.

WEKWERTH, Manfred . *Diálogo sobre a encenação*. São Paulo: Hucitec ; Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme; Graal, 1986.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1984.

Estudos Literários, Semióticos e Filosóficos

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1984.

ASLANOC, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.

- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMUS, Alberto. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- COELHO NETO, J. T. *Semiótica, informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- D' ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- E. CARONTINI / D. PERAYA. *O Projeto Semiótico*. São Paulo: Cultrix ;USP, 1979.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Como Fazer uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Tratado de Semiótica Geral*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo: Ática, 1991.
- FERRARA, Lucrecia D' Alessio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1984.
- GARRONI, Emílio. *Projeto de Semiótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GRANGER, Gilles-Gaston. *Filosofia do Estilo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GREIMAS, A.J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- GUIRAUD, P.. *A semiologia*. Lisboa: Presença, 1984.
- KOSICK, Karel. *Dialética do Concreto*. Lisboa: Dinalivro, 1977.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LAURENTIZ, Paulo . *A holarquia do pensamento artístico*. São Paulo: UNICAMP, 1994.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1987.
- NEIVA, Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 1988.

- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1975.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEIRCE - *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- REDMOND, William. *Processo Poético Segundo T.S. Eliot*. Ed. Annablume, 1. ed., 2000.
- SANTAELLA, Lucia ; WINFRIED, Noth. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- SOURIAU, Etienne. *A correspondência das Artes*. São Paulo: Cultrix; USP, 1977.
- _____. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Entrevista sobre poesia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2009a.
- _____. *Vanguarda Européia & Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009b.
- WOODFORD, Susan. *A Arte de ver a Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Bibliografia complementar

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 10520: Informação e documentação: citações em documentos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. *NBR 6023: Informação e documentação: referências: elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. *NBR 6028: Informação e documentação: resumo: apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *NBR 14724: Informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação*. 3. ed. Rio de Janeiro, 2011.

APÊNDICE A – Memorial Pessoa / Memória Pessoal

“A Memória é uma ilha de edição”.³⁶⁶

Wally Salomão

Somos seres nomeadamente afetivos, providos de estímulos e vontades inerentes à nossa individualidade. Portanto, não podemos validar uma perspectiva meramente intelectualista e pragmática, na preeminência do pensamento sobre a sensação e o desejo. Se o fizermos, descartaremos a relevante função afetivo-cognitiva enquanto expediente motivacional indispensável para a edificação do saber significativo. A meta é utilizar o conteúdo socioafetivo como elemento propulsivo do aprendizado criador. Nesta dimensão, creio ser importante relatar um breve histórico de minha relação com a obra pessoana, desde a juventude até chegar a esta Tese. Nesta trajetória nunca fui espectador, mas participe do espetáculo que a poesia de Fernando Pessoa ia construindo em minha imaginação pró-ativa.

Meu primeiro contacto com sua obra foi aos 15 anos. *O Eu Profundo e os Outros Eus*, uma seleção poética de Maria Aliete Galhoz, que adquiri na Livraria Pásargada, do luso-brasileiro Aníbal Bragança, que sempre estava a indicar-me títulos que em muito contribuíram em minha formação. De lá para cá, obtive muitos outros, incluindo a obra completa. Todavia, sempre trago comigo este amarelecido volume, que rescende a memórias e ideias de um adolescente apaixonado por Poesia.

Capa e selo do livro *O Eu Profundo e os Outros Eus*, 1975.



Fonte: foto do autor.

³⁶⁶ SALOMÃO, Wally. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 235.

Já na primeira leitura, sem compreender racionalmente o porquê, fui arrebatado pelo heterônimo Álvaro de Campos. Ainda sendo jovem para ter uma bagagem mais densa, conseguia irmanar-me com este poeta sensacionista, que em sua engenharia de turbulências e palavras me enredou em definitivo. Acompanhei-o em suas viagens – marítimas e mentais – e mergulhei nos mares revoltos de suas emoções exacerbadas. Esta vivência factícia precipitou o meu amadurecimento.

Ao entrar para o ensino secundário, tive como professora de Literatura, Celme Fernandes, que, logo na primeira aula, utilizou o “*Poema em Linha Reta*”, de Álvaro de Campos. Solicitou quem gostaria de lê-lo e eu, prontamente, falei que já conhecia Fernando Pessoa e explanei a minha percepção de que considerava sua poesia muito teatral. Fui à frente e sem ler, pois já o tinha decorado, interpretei-o com entusiasmo um tanto exagerado. Ela então emprestou-me o disco (LP) de João Villaret, ator português, a interpretar poemas pessoanos. Tratei logo de gravar uma fita cassete, que ouvi à exaustão. Percebi que para a adequada transposição dos versos à voz, precisava ser mais comedido e compreender as intenções. Escutava Villaret e buscava reproduzir as entonações desta voz tão densa e musical e até o sotaque lusitano que me transportava para a Lisboa, que eu ainda não conhecia. A partir daí, não tive dúvidas de que não havia apenas poesia, mas drama!

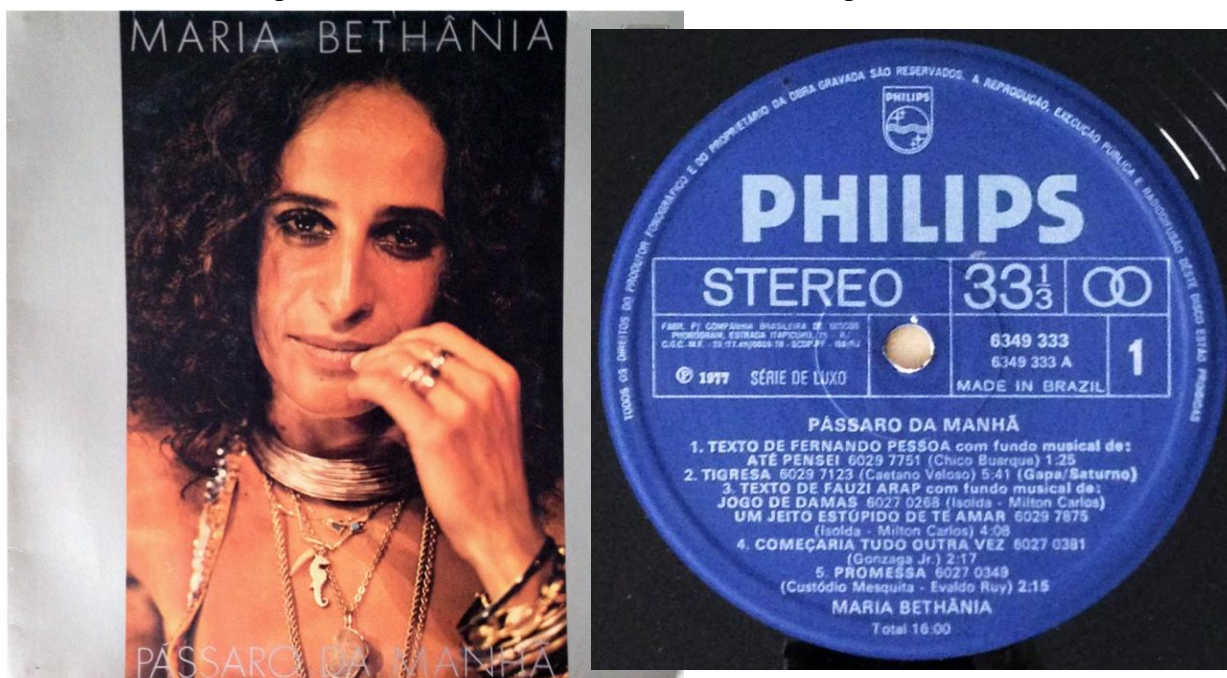
Capa do LP *Fernando Pessoa por João Villaret*.



Fonte: foto do autor.

Eu ainda não tinha idade para ir a *shows*, mas tive conhecimento de que a cantora Maria Bethânia costumava inserir poemas em seus espetáculos, com especial predileção por Fernando Pessoa. Ao passar por uma loja de discos deparei-me com o *Pássaro da Manhã*, lendo na contracapa que o repertório já começava com um texto de Pessoa, comprei no ato. Era o poema “*Eros e Psique*”, dito por ela como quem narra um conto de fadas. A teatralidade de Bethânia sempre exaltada como uma das qualidades da intérprete, aliada à boa compreensão do poema que a cantora demonstra em sua performance, só fez reforçar esta minha percepção da dramaticidade pessoana.

Capa e LP *Pássaro de Manhã* (Gravadora Philips, 1977).



Fonte: foto do autor.

Ressalto que Maria Bethânia foi a grande responsável por popularizar a poesia de Fernando Pessoa no Brasil. Cantora prestigiada pela crítica, mas extremamente cultuada por uma legião de fãs, foi fundamental para difundir ao grande público a obra deste poeta. Tanto que, em 2010, ganhou o prêmio Ordem do Desassossego, destinado a homenagear aqueles que divulgaram a obra do escritor português, juntamente com a professora Cleonice Berardinelli.

Casa Fernando Pessoa faz entrega de Prêmio no Brasil

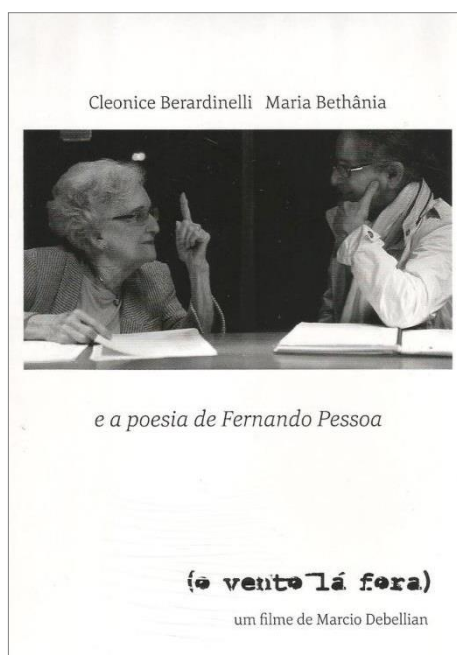
Inês Pedrosa, a presidente da Casa Fernando Pessoa, deu início à cerimónia onde foi atribuída pela primeira vez a Ordem do Desassossego que homenageou a professora universitária Cleonice Berardinelli e a cantora Maria Bethânia. Inês Pedrosa confessou que, desde a primeira hora, as duas primeiras medalhas estavam destinadas a duas figuras da cultura brasileira: *“Tínhamos que começar por aqui. A Ordem do Desassossego tinha que vir para o Brasil e a professora Cleonice e a Maria Bethânia são duas grandes figuras na divulgação e valorização da língua portuguesa e da obra de Fernando Pessoa”*.

(O MIRANTE.PT – Diário Online - 09-03-2010).



A paixão de Bethânia por Pessoa culminou com a produção de um CD/DVD feito só com interpretações poéticas, ao lado da professora Cleonice Berardinelli, considerada a grande estudiosa brasileira do poeta.

Capa do DVD *O vento lá fora* e fotos de Gilberto com Dona Cléo e Bethânia



Gilberto Gouma e Cleonice Berardinelli



Gilberto Gouma e Maria Bethânia

Fonte: foto de Luzia Porto, 2014.

Na Universidade Federal Fluminense, quando eu cursava Comunicação, ocorreu o I Colóquio Luso Brasileiro de Semiótica, promovido pelo Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS-UFF). A coordenadora, sabendo que eu era um entusiasta de Pessoa e tinha feito algumas participações como ator em produções da faculdade de Cinema, solicitou-me a apresentar uma breve performance para o encerramento do evento. O principal convidado era o Professor José Augusto Seabra, poeta e ensaísta. Ao fim da apresentação, presenteou-me com seu livro *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, com a dedicatória:

Para o Gilberto, que nos brindou com uma interpretação de Álvaro de Campos no I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica.

Capa do livro *Fernando Pessoa e o Poetodrama* com dedicatória.



Fonte: fotografia do autor

Foi a primeira vez que tive contato com uma obra teórica sobre Fernando Pessoa. O modo como Seabra abordou sua poesia, a partir do próprio neologismo do título *Poetodrama*, veio de encontro ao que eu, intuitivamente, sempre considerei ser o cerne da criação pessoana: o drama embutido no poema e mais do que isto, o próprio poeta como autor-ator de si mesmo num drama sem drama (mas com personagens em busca de um enredo que os alinhavasse). No capítulo *O Poemodrama*, ele demonstrava as antíteses: Ser/Não-ser, Tudo/Nada, Dentro/Fora, Sentir/Pensar. Justamente é o conflito que é necessário à implantação do drama. No capítulo *Poetodrama* ele se refere a meu heterônimo predileto

como “Álvaro de Campos ou o excesso de expressão poética”, ressaltando a exacerbação emocional do engenheiro sensacionista.

Passei a corresponder-me com ele, quando tornara-se Embaixador na UNESCO, em Paris. Como à época não havia *e-mail* eram cartas manuscritas, que, em seguida, eu datilografava, pois minha letra é um tanto ilegível, como pode ser visto, neste fragmento da primeira correspondência.

Rascunho manuscrito de carta do autor à José Augusto Seabra, 1986.

Caro Sr. José Augusto,

~~Desconheço o que os protocolos~~
~~recomendam para que eu~~
 recomendo ~~para~~ para que possa dirigir-me, adequadamente,
 a um embaixador. "Tenho enrolado os pés publicamente
 nos tapetes das etiquetas" (F.Pessoa). Deixo-me guiar, portanto,
 pela intuição e afeto. Intuição que levou-me em 1984
 a apresentar no "I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica"
 uma interpretação dramatizada de Álvaro de Campos, em sua
 homenagem, sem saber que estava diante de um profundo
 conhecedor da obra pessoana. Afeto que nos uniu não só
 pela afinidade em comum com esse poeta maior, como
 também pela sincronicidade de visão que nos fez,
~~sem saber a seu modo,~~ perceber o poetodrama existente
 em Pessoa. A leitura posterior de seu livro "Fernando Pessoa
 ou o Poetodrama" tornou ainda mais clara esta sintonia,
~~de idéias e emoções~~ tanto a nível de idéias como de emoções.

Fonte: escaneado pelo autor

Carta datilografada pelo autor à José Augusto Seabra, 1986.

Caro Sr. José Augusto,

Desconheço o que os protocolos recomendam para que eu possa
 dirigir-me, adequadamente a um embaixador: "Tenho enrolado os pés
 publicamente nos tapetes das etiquetas" (F.Pessoa). Deixo-me guiar,
 portanto, pela intuição e afeto. Intuição que levou-me, em 1984, a
 apresentar no "I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica" uma interpre-
 tação dramatizada de Álvaro de Campos, em sua homenagem, sem saber que
 estava diante de um profundo conhecedor da obra pessoana. Afeto que
 nos uniu não só pela afinidade em comum com um poeta maior, como
 também pela sincronicidade de visão que nos fez, cada qual a seu modo,
 perceber o poetodrama existente em Pessoa. A leitura posterior de seu
 livro "Fernando Pessoa ou o Poetodrama", tornou ainda mais clara esta
 sintonia, tanto a nível de idéias como de emoções.

Fonte: escaneado pelo autor

Na sequência desta troca epistolar, Seabra apontou-me caminhos de estudo. Busquei a bibliografia indicada por ele, para desenvolver minha reflexão sobre a obra de Pessoa. Eu me prometera que, um dia, iria ampliar aquele esboço da performance, com base em um estudo aprofundado sobre o fazer artístico. Nunca soube separar o binômio Práxis-Teoria.

No cinquentenário de morte de Fernando Pessoa, o Instituto de Letras da UFF foi responsável pelo projeto *FERNANDO PESSOA 85* que envolvia a produção de um disco de poemas, a publicação de um livro de ensaios pessoais e a realização de um documentário feito pela RTP, dirigido pelo correspondente Reinaldo Varela. Nesta produção televisiva, fui convidado a participar como ator, interpretando de um modo contemporâneo poemas de Álvaro de Campos.

Recorte do *Diário de Notícias* e Capa do LP *Fernando Pessoa 85*

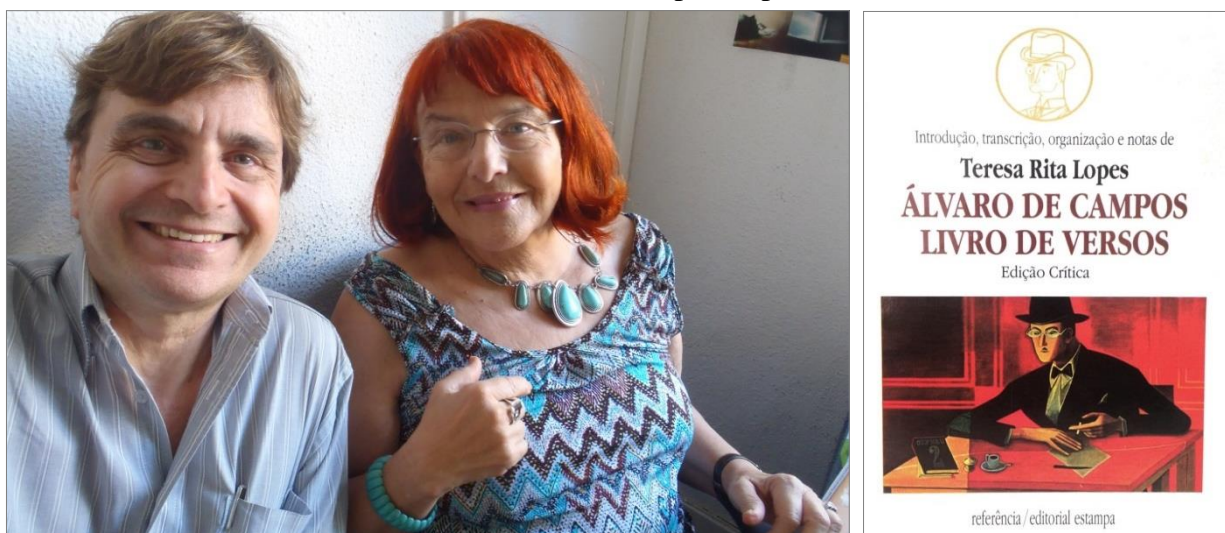


Fonte: escaneado pelo autor.

Toda esta trajetória de encantamento, experiência e estudo com a obra de Fernando Pessoa, me fez ter em mente que, um dia, iria desenvolver uma investigação académica sobre o tema. Já sabedor de que o foco seria a teatralidade da poesia pessoana. Todavia, para além de José Augusto Seabra, que faleceu quando me dispus a fazer o doutoramento, eu ainda não havia encontrado um outro interlocutor que estivesse em sintonia com este enfoque. Deparei-me, contudo, com um artigo de Teresa Rita Lopes e percebi que ela ia ainda mais profundamente nesta abordagem. Uma amiga residente em Lisboa, Célia Moreira Parreira, praticamente uma madrinha, procurou-a diretamente e apresentou meu pré-projeto de pesquisa, que teve ótima acolhida. A professora Teresa esteve no Brasil para participar de um júri de doutoramento e fui a seu encontro. Conversamos sobre o que eu pretendia fazer, aceitou orientar-me e convidou-me a ser membro do IEMO – Grupo Interdisciplinar de Estudos Pessoaanos e Modernistas.

Um facto digno de nota foi que, estando em Lisboa, ao marcar uma reunião com ela, agendei sem saber que era exatamente o dia 15 de outubro: aniversário de Álvaro de Campos. Ganhei uma edição crítica com dedicatória alusiva à esta sincronicidade.

Foto de Gilberto Gouma e Teresa Rita Lopes, capa do livro e dedicatória.



Lisboa - 15. Out. 12
(Aniversário do A. de Campos.)

Fonte: foto de Gilberto Gouma, 2012.

Fui conhecer um pouco os arredores de Lisboa e quis experimentar os afamados pastéis de Belém. Ao passar de autocarro em frente ao prédio do Teatro Cinearte, vi um enorme cartaz da peça *Menino de sua Avó*, e o título também estava nos letreiros da fachada, semelhantes aos de um cinema antigo de rua. Como o prédio em estilo *art déco* já fora um cinema eu acreditei tratar-se de um filme. Aliás, coincidentemente, na cidade de Niterói (RJ-Brasil), onde fui criado há um cinema com a mesma arquitetura e pintado com a mesma cor. Pela caracterização do ator na foto e pelo título percebi que o tema era Fernando Pessoa. Deixei de lado a gula pelos pastéis e desci, imediatamente, interessado no “filme”. Na bilheteira, descobri que se tratava de um espetáculo. Ao compreender que estava na sede do mítico grupo A Barraca e que a atriz era a Maria do Céu Guerra, me veio à lembrança o que o meu professor de teatro Sérgio Britto nos falava no Brasil: que este grupo era o mais importante de Portugal e que sua fundadora era uma das 10 melhores atrizes que ele já vira em cena.

Cartaz da peça *Menino de sua Avó* e foto do autor com a Maria do Céu Guerra



Fonte: foto de Adérito Lopes, 2013.

Assisti à peça e em seguida escrevi este texto:

Menino de sua Avó

Eu precisaria criar um neologismo para descrever o estado de absoluto êxtase artístico em que fiquei ao assistir o espetáculo *Menino de sua avó* na Barraca.

O dramaturgo Armando Nascimento Rosa consegue recriar encontros possíveis e/ou imaginários entre Fernando Pessoa e sua avó Dionísia, são reminiscências tocantes. E não cabe mesmo saber os limites entre ficção e realidade, ainda mais por ser Pessoa o expoente maior da autoconstrução dramática. Os elementos biográficos compõem uma narrativa fluida, sem didatismos. A morte é tratada de um modo ímpar. Com serena aceitação – personagens e plateia – empreendem uma viagem sem tempo-espaço, em que o óbolo de Caronte é tão-somente a poesia viva.

A atriz Maria Do Céu Guerra consegue, numa interpretação precisa, traduzir as múltiplas coloraturas emocionais desta avó – lúcida e louca, conselheira e insana, amorosa e assustadora – sem resvalar no exagero. Na perfeita compreensão de que sanidade e desvario são igualmente estados efêmeros da alma. Comoção e humor são condimentos habilmente equilibrados nesta alquimia cênica.

O ator Adérito Lopes tem o mérito de compor uma convincente passagem temporal do poeta, que vai do frescor do “menino de sua avó” ao gênio introspectivo e, simultaneamente, devaneante. Tendo ainda dado vida crível a outras “personas” que Pessoa incorpora em cena.

Espectáculo em que poesia, teatro e vida estão inextricavelmente mesclados. Quem ganha é o público. Quem ganha é a Arte!

Adérito Lopes e Maria do Céu Guerra, em cena.



Fonte: foto de Luís Rocha, 2013.

Ao ler a ficha técnica, o nome do dramaturgo Armando Nascimento Rosa, me soou familiar. Um colega professor já mencionara um dramaturgo português que havia escrito duas peças com temática pessoana: *Audição – com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* e *Cabaré de Ofélia*. Fui pesquisar e soube que ele também era professor universitário e que sua linha académica se afinava com meus interesses de pesquisa.

Agendamos uma conversa, mostrei o pré-projeto de Tese e ele disse que já co-orientava uma aluna da professora Teresa Rita Lopes. Assim, em acerto conjunto, decidimos que repetir-se-ia esta dupla orientação. Como ele fizera o seu doutoramento em Estudos Portugueses na UNL, incentivou a que eu fizesse os créditos por lá de modo a ter uma boa base para minha investigação. Posteriormente, ao percebermos que a Tese encaminhou-se para um perfil mais afeito à dramaturgia e artes performáticas, o Armando assumiu a orientação no doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes, ligado ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação, ligado à Universidade do Algarve e à Escola Superior de Teatro e Cinema.

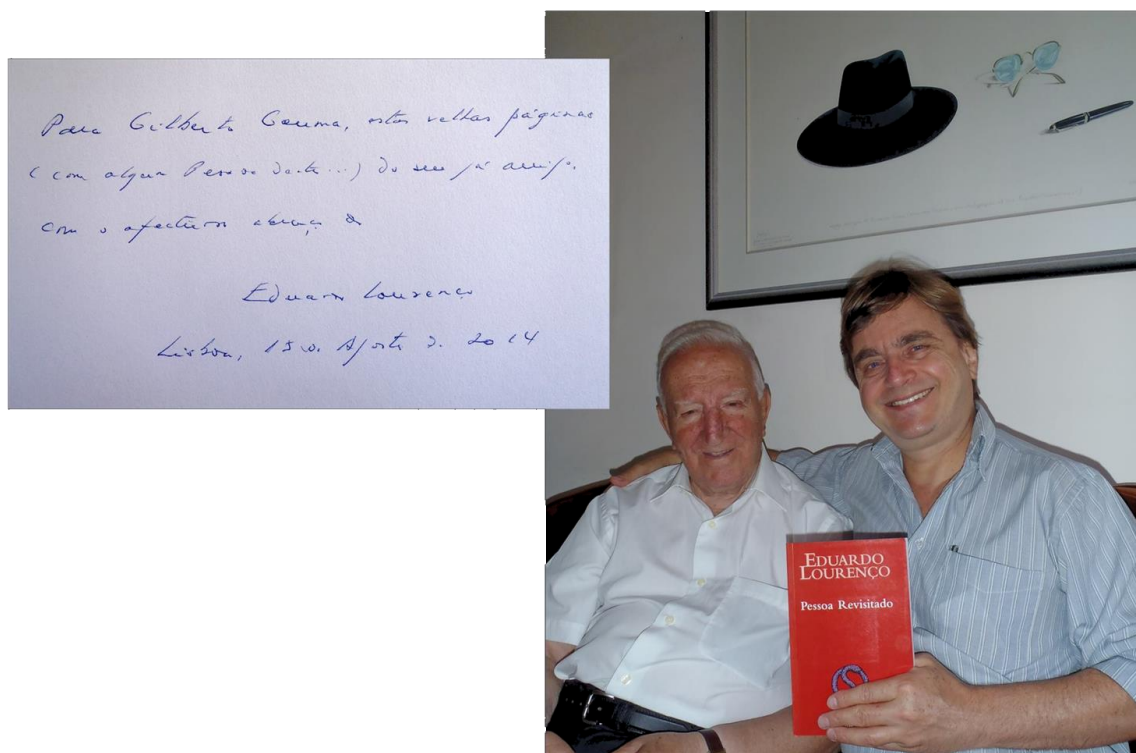
Teresa Rita Lopes, Gilberto Gouma, Célia M.Parreira, Armando Nascimento Rosa



Fonte: foto de Luzia Porto, 2015.

Em evento na Casa Fernando Pessoa, tive a oportunidade de conhecer o Eduardo Lourenço, que tem sido um interlocutor importante. Tivemos algumas frutíferas conversas sobre meu projeto, que forneceu-me subsídios filosóficos que enriqueceram minha visão acerca de Pessoa. Adquiri todos os livros com seus ensaios pessoanos: *Pessoa Revisitado*, *O Lugar do Anjo*, *Poesia e Metafísica*, *Fernando, Rei da nossa Baviera* e também dois volumes de suas obras completas.

Foto de Eduardo Lourenço e Gilberto Gouma e dedicatória do livro.



Fonte: foto de Gilberto Gouma, 2014.

Assim, munido deste arsenal de afetos, conhecimentos e sincronicidades, senti-me apto a construir as coordenadas do meu projeto que foi o de fazer mais do que uma tese. Busquei urdir a tessitura de uma peça-vida que não é só a do Álvaro de Campos, mas a minha própria imiscuída nesta paixão. Como diria Antonin Artaud: “onde as pessoas procuram criar obras de arte, eu pretendo mostrar o meu espírito. Não concebo uma obra dissociada da vida”.³⁶⁷

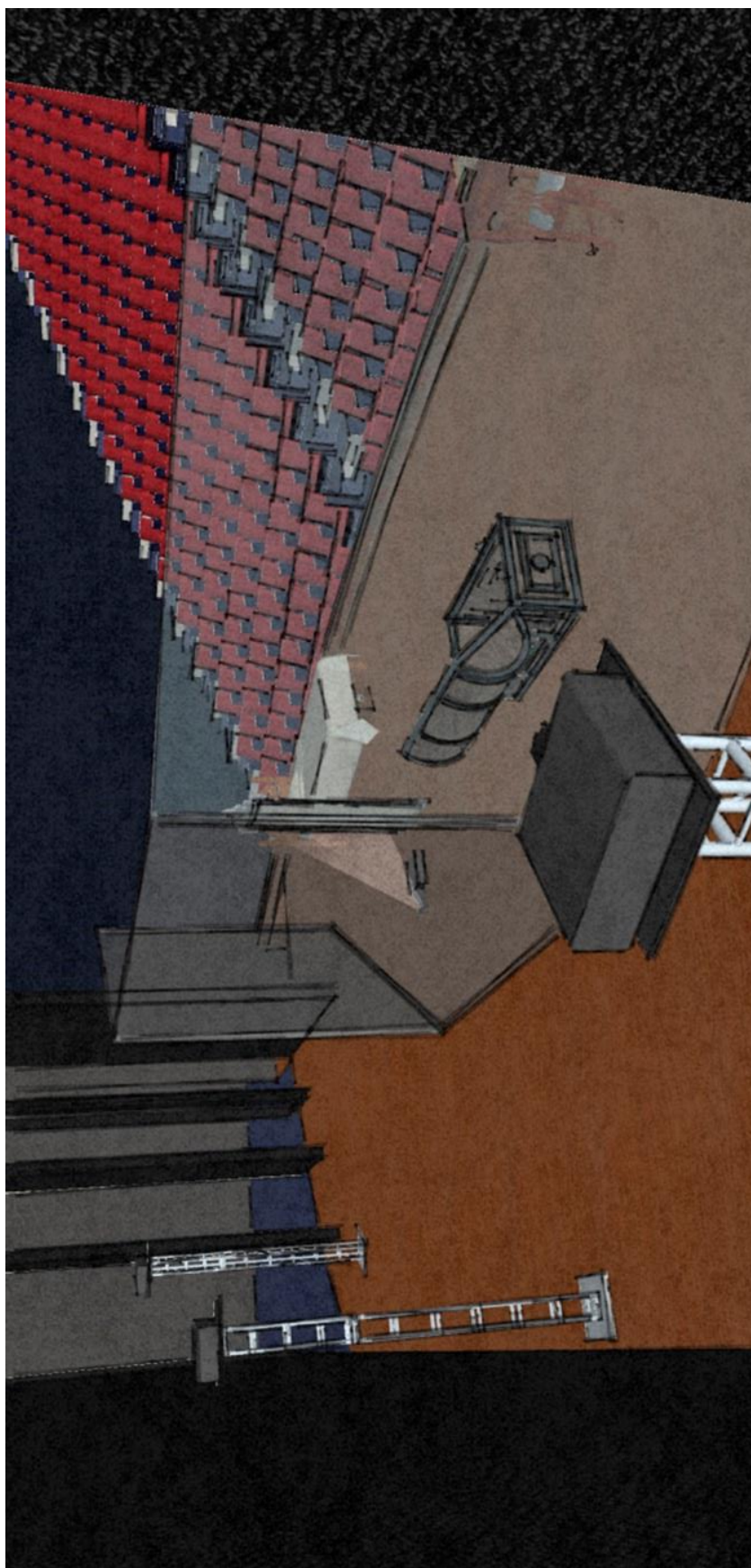
³⁶⁷ ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 245.

APÊNDICE B – Esboço cenográfico e esquema de projeção

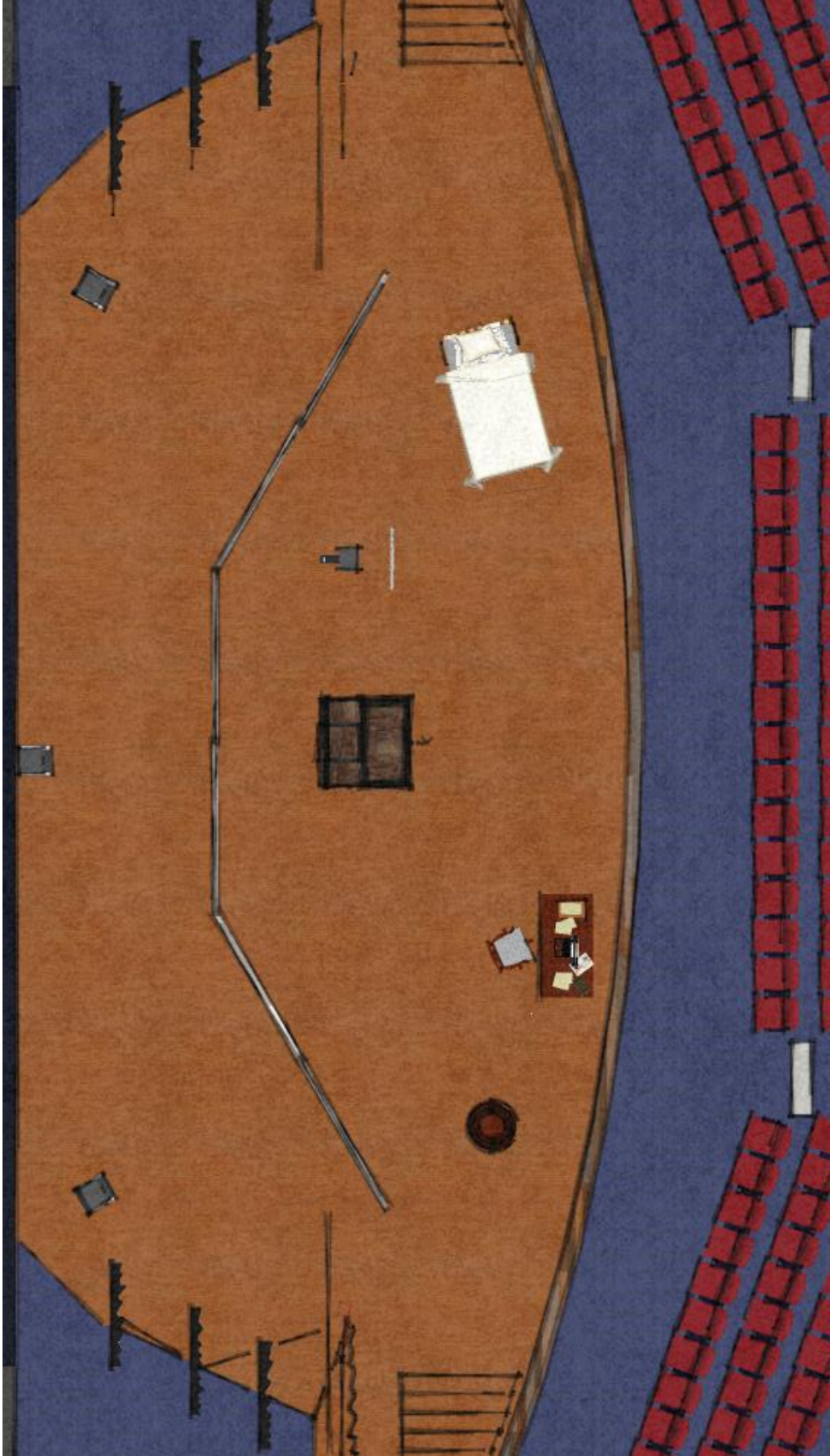
Desenhos elaborados por Ed Almeida a partir da concepção cenográfica de Gilberto Gouma.



Visão frontal, de cima.



Retroprojeção em tela revestida com película holográfica.



Disposição das telas, projetores e móveis.



Visão central, da plateia, com a demonstração de projeção para a Cena 3.



Visão lateral direita, da plateia, com a demonstração de projeção para a Cena 13.

ANEXO A – Partitura de It Really Doesn't Matter (D.T.)

It Really Doesn't Matter (D.T.)

Poema de Fernando Pessoa
 Música de Armando Nascimento Rosa
 Transcrição de Paulo Jorge Pires

Swing
 (♩. = 108) Bm C#m

The o - ther day in - deed, _____ With my shoe, on the wall, _____ I

4 D E A
 killed a cen - to - pede Which was not there at all. How can that be? It's

7 Dm F Em
 ve - ry sim - ple, you see Just the be - gin - ning of D. T. _____ When the

10 B Dm G
 pink al - li - ga - tor And the ti - ger with - out a head _____ Be - gin to take sta - ture And de -

13 Fm D# G
 man - ded to be fed, _____ As I have no shoes Fit to kill those, _____ I

16 Am D Am
 think I'll start thin - king? Should _____ I stop drin - king? I think I'll start thin - king:

(falado)

19 **D** **Cm** **D**
 Should I stop drinking But it rea - lly does - n't mat - ter...

22 **D7** **Cm** **D** **Cm**
 Am I thin - ner or fat - ter Be - cause this is this? —

25 **D** **Cm** **D** **Cm** **D** *To Coda* \oplus
 _____ Would I be wi - ser or bet - ter If life were o - ther than this is?

28 **1. G** **Em** **Bm**
 No, no - thing is right. _____ Your love might Make me

31 **Dm** **E** **C#m**
 bet - ter than I _____ Can be or can try. _____ But we ne - ver know _____ Dar -

34 **F#** **F#m** **D**
 ling, I don't know If the su - gar of your heart would not turn out can - dy... So I

37 **F#m** **D** **2. Bm**
 let my heart smart And I drink bran - dy Then the cen - ti - pede come

40 C# D E

— With - out trou - ble I can see them well. — Or e - ven dou - ble. I'll see them home

43 A Dm A

— With my shoe, And, when they all go to hell, I'll go too.

46 G Em Bm

Then, on a whole, — I shall be —

49 Dm E C#m

hap - py in - deed, — Be - cause, with a shoe Real and true, — I

52 F# F#m D

shall kill — the true cen - ti - pede — My — lost soul!.. — the

55 F#m D *D.S. al Coda*

true cen - ti - pede — My — lost soul!..

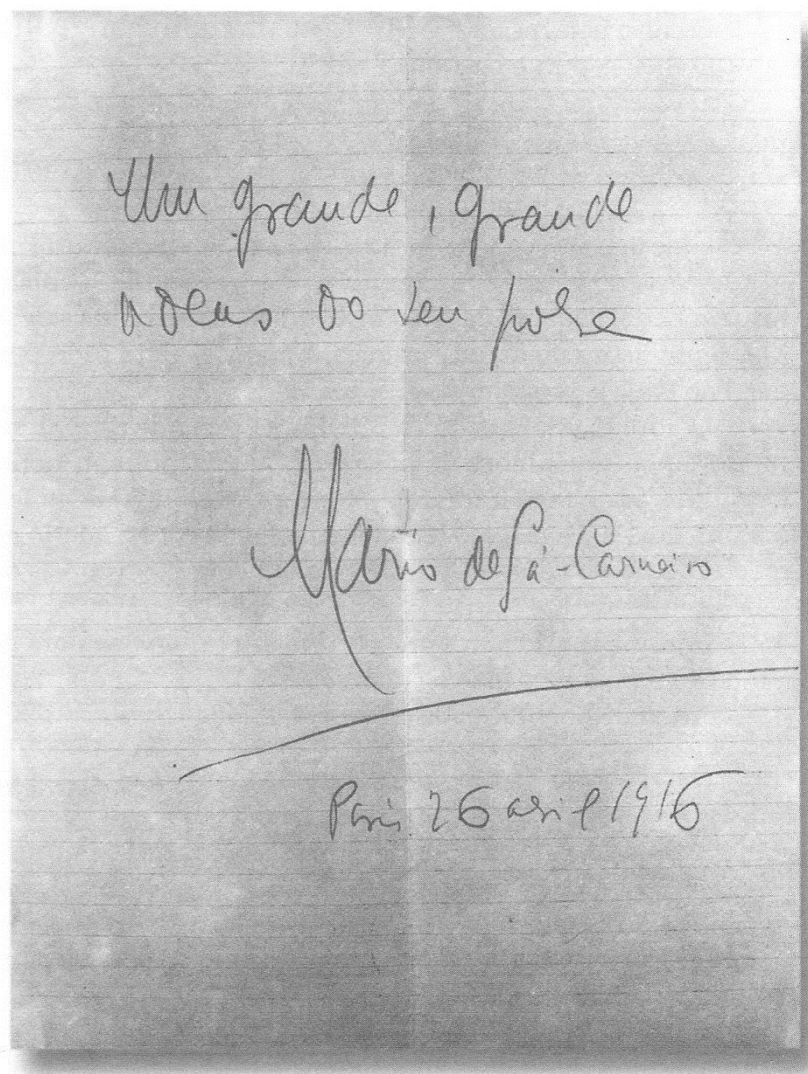
Coda

57 Cm D *Fine*

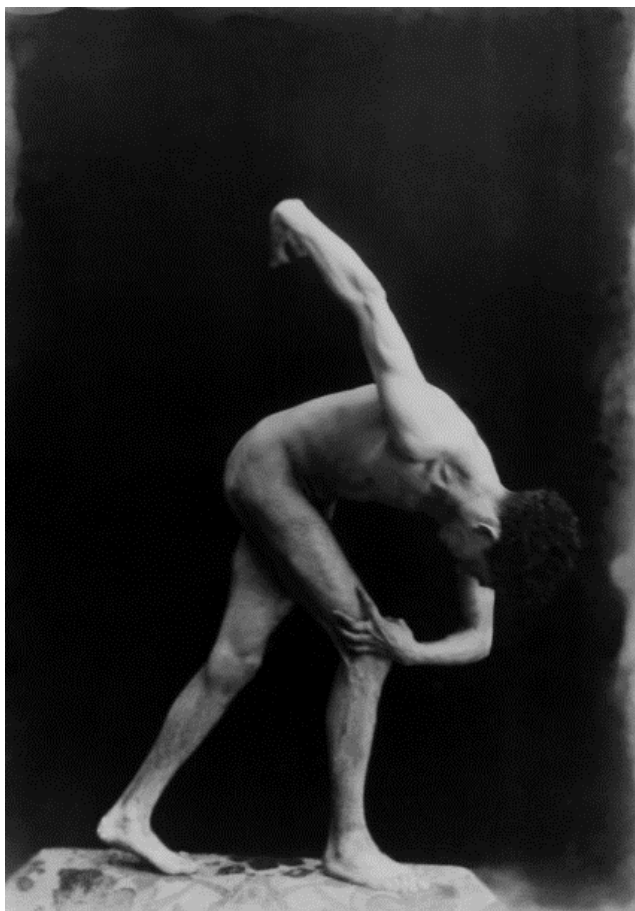
But it rea - lly does - n't mat - ter...

ANEXO B – Caricatura de Mário de Sá-Carneiro por Almada Negreiros

Fonte: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p.751.

ANEXO C – O último bilhete de Mário de Sá-Carneiro

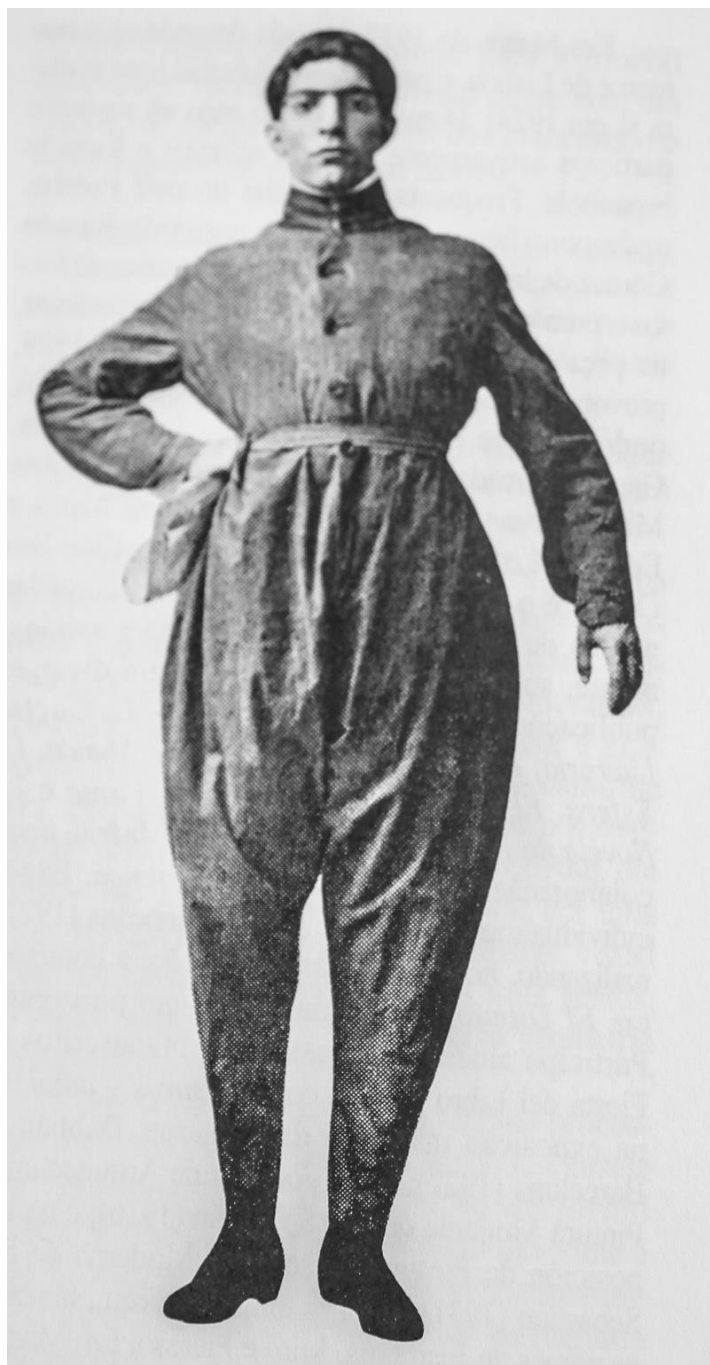
Fonte: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 382.

ANEXO D – Almada Negreiros em ensaio fotográfico de nu artístico

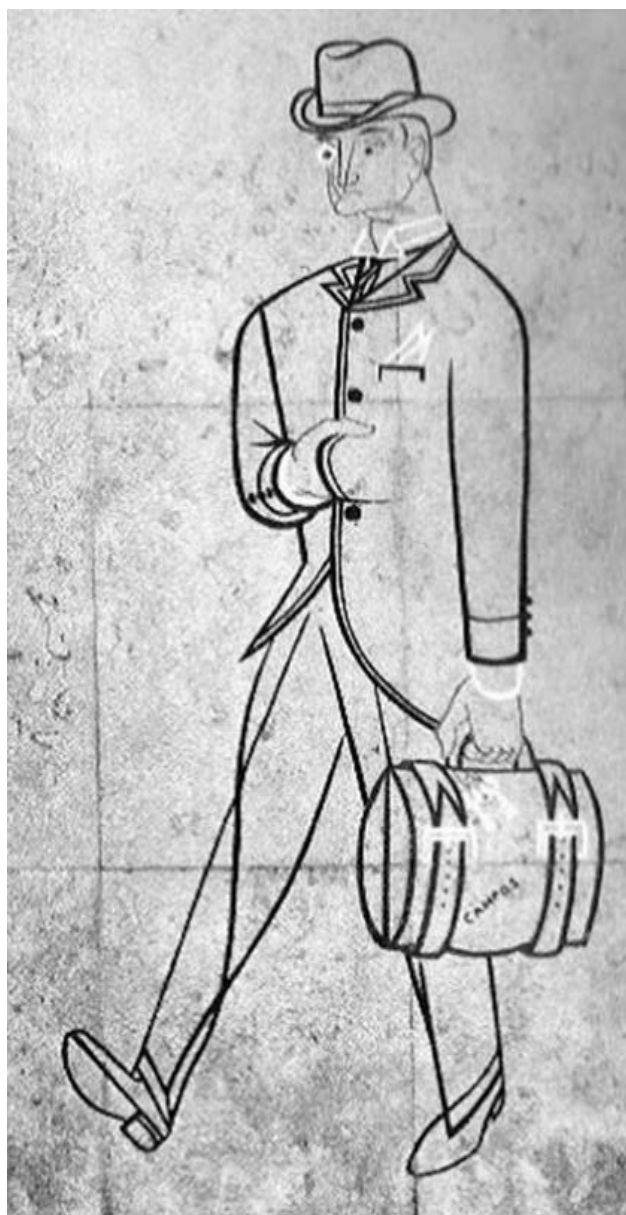
Almada Negreiros, fotos de Vitoriano Braga.



Fonte: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 516.

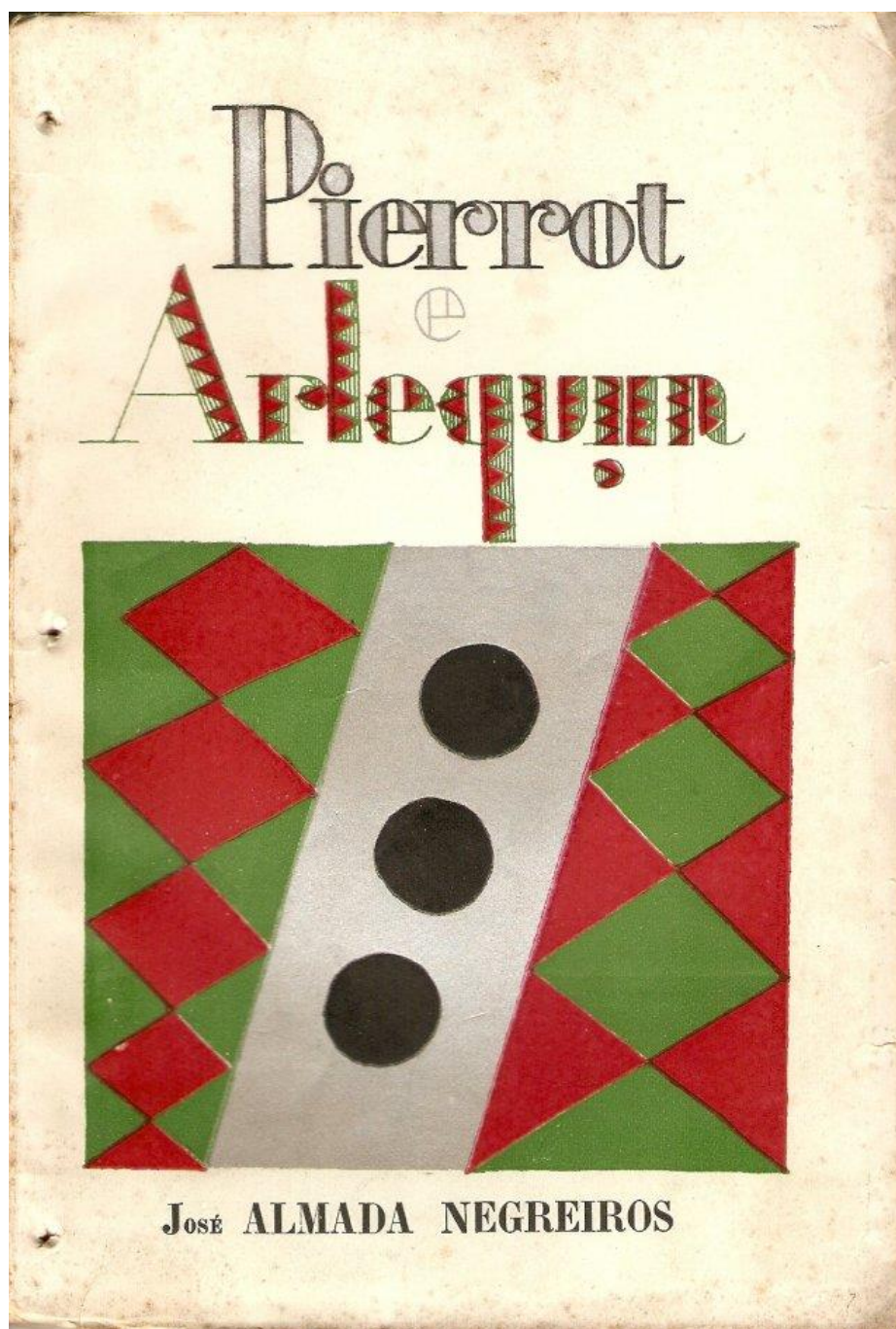
ANEXO E – Figurino de Almada Negreiros, no Manifesto Futurista

Fonte: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 513.

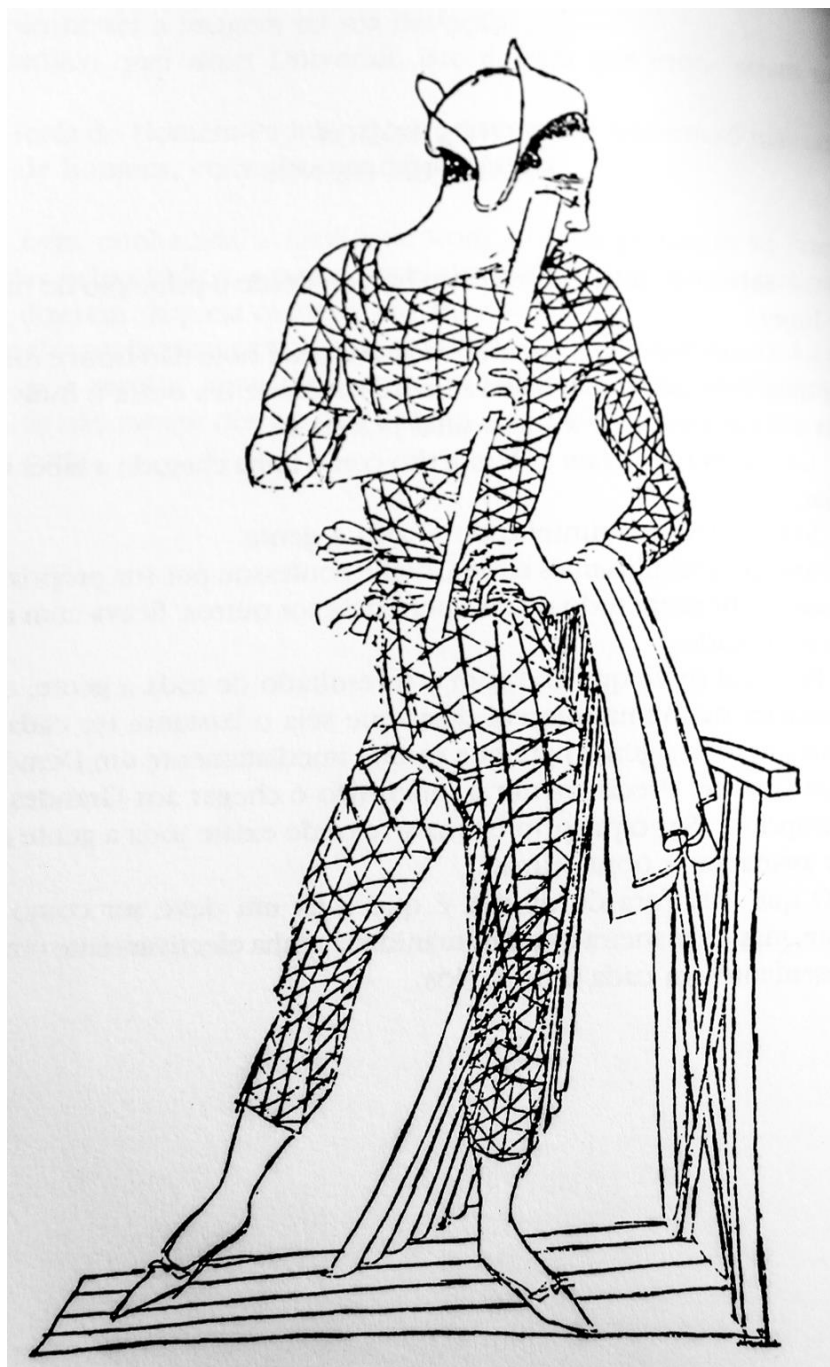
ANEXO F – Caricatura de Álvaro de Campos por Almada

Fonte: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p.123.

ANEXO G – Capa do livro “Pierrot e Arlequim” de Almada



Fonte: NEGREIROS, Almada. *Pierrot e Arlequim*. Lisboa: Portugalia Editora, 1924.

ANEXO H – Arlequim – desenho de Almada

Fonte: NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas Vol.VII - Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. p. 48.

ANEXO I – Pierrot – desenho de Almada

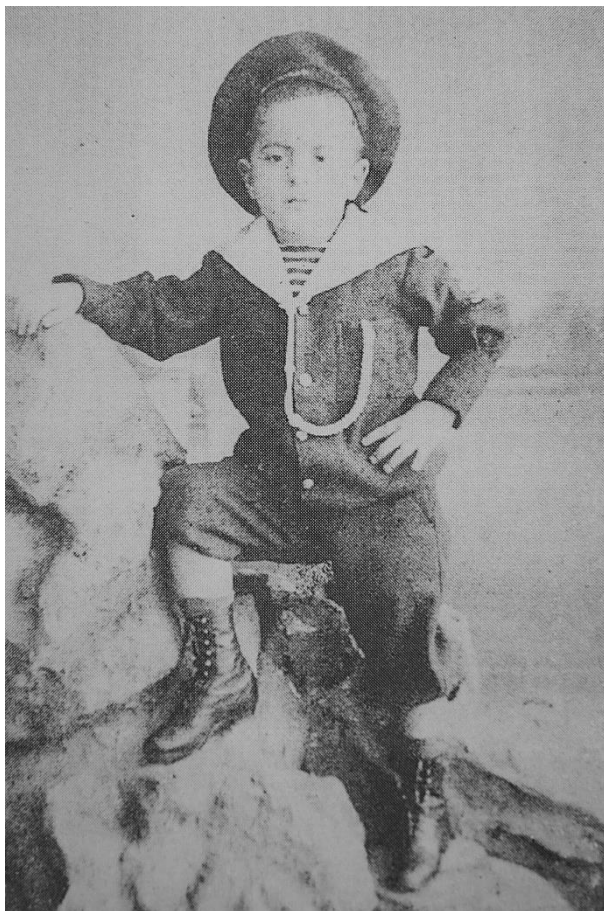


Fonte: NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas Vol.VII - Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. p. 50.

ANEXO J – Pierrot, Arlequim e Colombina – desenhos de Almada



Fonte: NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas Vol.VII - Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. p. 56.

ANEXO K – Fernando Pessoa, em criança, vestido de marinheiro.

Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 49.

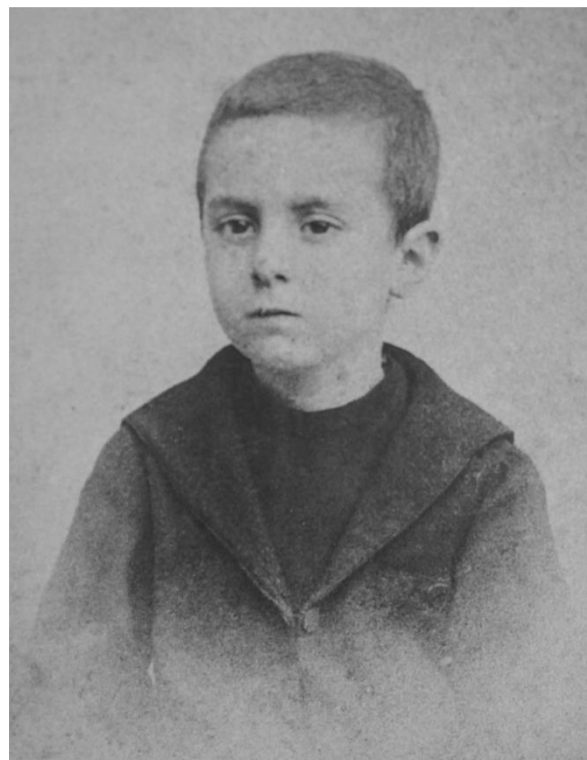


Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 53.

ANEXO L – Pessoa quando criança



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 49.



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 52.



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 67.



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 71.

ANEXO M – Pessoa adulto



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 148.



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 239.

ANEXO N – Pessoa envelhecido



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 250.



Fonte: LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 297.

CR – CÓDIGO REFERENCIAL: fonte dos textos utilizados na dramaturgia

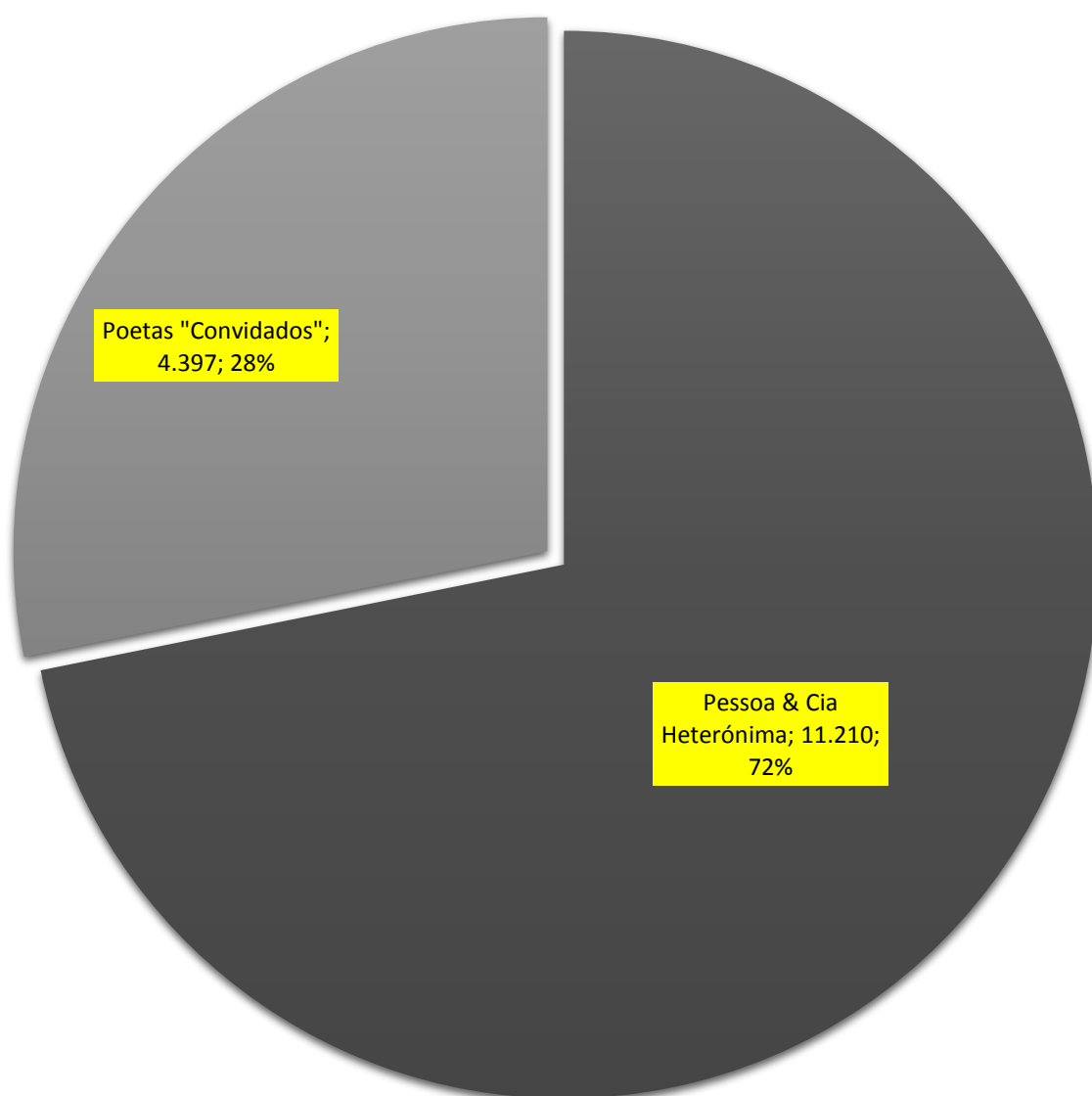
Como falado no capítulo 3.10.1, localizou-se, com precisão, de onde foi retirado cada fragmento que constituiu o *patchwork* dramatúrgico. Foram um total de 817 (oitocentos e dezassete) fragmentos em verso ou prosa, totalizando 15.607 (quinze mil e seiscentas e sete) palavras. Isto foi possível graças ao **código referencial (CR)** que aponta a exata indicação bibliográfica: **CR = Sigla do Poeta + Livro + Página + Verso (ou Linha)**

A maioria dos textos de *Fundo-Inferno* é de Álvaro de Campos, mas se fazem presentes, também, o ortónimo Fernando Pessoa, outros heterónimos, além de poetas que dialogam com o criador e a criatura – Pessoa e Campos. Na tabela abaixo, podemos observar a quantidade de palavras de cada um destes autores. Ressalto que a maior proporção é de Pessoa e suas personagens.

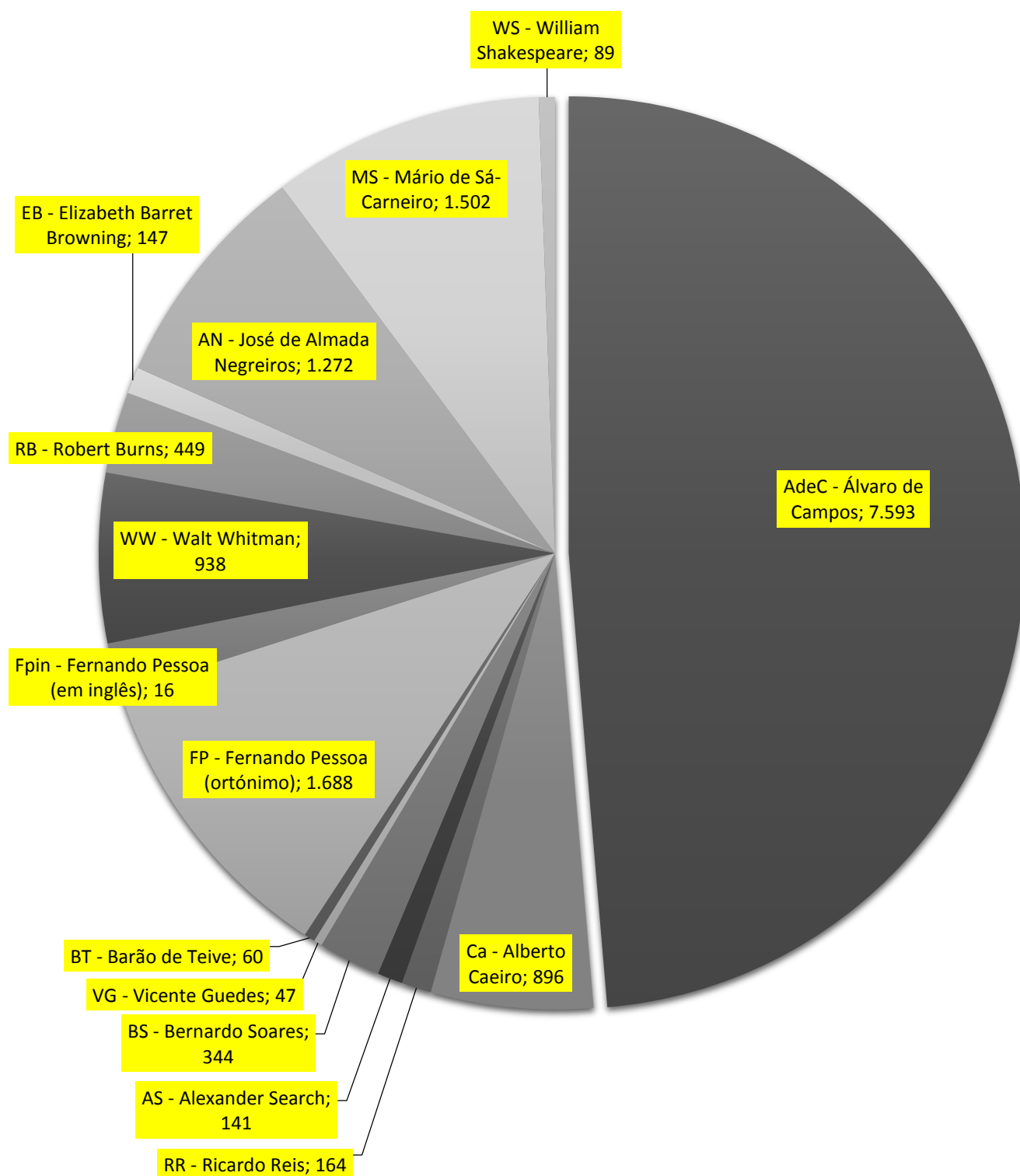
SIGLA	POETAS	Nº Palavras
Pessoa & Cia Heterónima		
AdeC	Álvaro de Campos	7.593
FP	Fernando Pessoa (ortónimo)	1.688
FPin	Fernando Pessoa (ortónimo em inglês)	277
CA	Alberto Caeiro	896
RR	Ricardo Reis	164
AS	Alexander Search	141
BS	Bernardo Soares	344
VG	Vicente Guedes	47
BT	Barão de Teive	60
Subtotal		11.210
Poetas “Convidados”		
WW	Walt Whitman	938
RB	Robert Burns	449
EB	Elizabeth Barret Browning	147
AN	José de Almada Negreiros	1.272
MS	Mário de Sá-Carneiro	1.502
WS	William Shakespeare	89
Subtotal		4.397
TOTAL		15.607

Para se ter uma noção da proporção das palavras utilizadas de cada escritor dentro da escrita dramática, apresento dois gráficos a seguir:

Pessoa & Cia Heterónima X "Poetas Convidados"



Álvaro de Campos X Todos os outros Poetas



-
- ¹ AdeC, Lv.1, P.102, Vv.31-34
 - ² AdeC, Lv.1, P.483, Vv.13-15
 - ³ AdeC, Lv.1, P.390, V.1
 - ⁴ BS, Lv.10a, P.509, Ls.1-2(D)
 - ⁵ AdeC, Lv.1, P.193, V.16(f)
 - ⁶ AdeC, Lv.1, P.193, V.23(f)
 - ⁷ BS, Lv.10b, P.291, Ls.1-3(51)
 - ⁸ AdeC, Lv.1, P.311, Vv.37-38
 - ⁹ AdeC, Lv.1, P.311, V.39
 - ¹⁰ FP, Lv.35, P.225, Vv.1-5; 6
 - ¹¹ AdeC, Lv.1, P.195, V.4(a)
 - ¹² AdeC, Lv.1, P.195, Vv.30-31(a)
 - ¹³ FP, Lv.35, P.290, Vv.1-2
 - ¹⁴ AdeC, Lv.1, P.195, V.6(a)
 - ¹⁵ AdeC, Lv.1, P.195, Vv.7-8(a)
 - ¹⁶ AdeC, Lv.1, P.195, V.5(a)
 - ¹⁷ AdeC, Lv.1, P.251, Vv.6-7
 - ¹⁸ FP, Lv.6A, P.180, V.8
 - ¹⁹ AdeC, Lv.1, P.251, V.8
 - ²⁰ AdeC, Lv.1, P.176, V.41(a)
 - ²¹ FP, Lv.35, P.283, V.1(XXX)
 - ²² AdeC, Lv.1, P.186, Vv.1-7(c)
 - ²³ AdeC, Lv.1, P.340, Vv.26-28(I)
 - ²⁴ FP, Lv.22, P.361, Ls.2-6 (155)
 - ²⁵ AdeC, Lv.1, P.502, Vv.1-4
 - ²⁶ FP, Lv.22, P.361, Ls.11-12 (155)
 - ²⁷ FP, Lv.22, P.362, L.19 (155)
 - ²⁸ FP, Lv.22, P.362, Ls.29-30 (155)
 - ²⁹ FP, Lv.22, P.362, Ls.37-39 (155)
 - ³⁰ AdeC, Lv.1, P.502, Vv.5-10
 - ³¹ FP, Lv.22, P.363, Ls.47-48 (155)
 - ³² AdeC, Lv.1, P.502, Vv.11-15
 - ³³ FP, Lv.22, P.363, Ls.53-54 (155)
 - ³⁴ AdeC, Lv.1, Pp.502-503, Vv.20-22
 - ³⁵ AdeC, Lv.1, Pp.502-503, Vv.23-24
 - ³⁶ EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.1-2
 - ³⁷ EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.5-6
 - ³⁸ EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.6-8
 - ³⁹ EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.9-10
 - ⁴⁰ EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.11
 - ⁴¹ EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.11-12
 - ⁴² EB, Lv.20, Pp.66-67, Vv.13-14
 - ⁴³ AdeC, Lv.1, P.340, Vv.32-33(II)
 - ⁴⁴ AdeC, Lv.1, P.340, Vv.29-30(II)
 - ⁴⁵ AdeC, Lv.1, P.368, Vv.1-5
 - ⁴⁶ AdeC, Lv.1, P.368, Vv.16-17
 - ⁴⁷ RB, Lv.16, P.117, Vv.1-2(I)
 - ⁴⁸ RR, Lv.9, P.130, Vv.1-6

-
- ⁴⁹ RB, Lv.16, P.64, Vv.1-8(I)
⁵⁰ RB, Lv.16, P.66, Vv.17-24(III)
⁵¹ RB, Lv.16, P.67, Vv.17-24(III)
⁵² AdeC, Lv. 2, P.166, V.57
⁵³ RR, Lv.9, P.33, Vv.1-3
⁵⁴ RR, Lv.9, P.33, V.4
⁵⁵ RR, Lv.9, P.33, Vv.9-12
⁵⁶ RR, Lv.9, P.33, Vv.13-16
⁵⁷ RR, Lv.9, P.33, Vv.17-20
⁵⁸ AdeC, Lv.2, P.166, Vv.58-60
⁵⁹ EB, Lv.21, P.115, Vv.1-3 (VI)
⁶⁰ EB, Lv.21, P.116, V.1 / P.117, Vv.1-4 (VIII)
⁶¹ EB, Lv.20, P.121, Vv.1-2 (XVI)
⁶² FPin, Lv.12, P.227, Vv.7-8 (25.)
⁶³ AdeC, Lv.1, P.466, V.44
⁶⁴ AdeC, Lv.1, P.466, Vv.46-47
⁶⁵ AdeC, Lv.1, P.465, V.24
⁶⁶ AdeC, Lv.1, P.466, V.28
⁶⁷ AdeC, Lv.1, P.466, Vv.29-30
⁶⁸ AdeC, Lv.1, P.466, V.31
⁶⁹ AdeC, Lv.1, P.466, V.32
⁷⁰ AdeC, Lv.1, P.466, Vv.35-37
⁷¹ AdeC, Lv.1, P.269, Vv.37-38
⁷² AdeC, Lv.1, P.269, Vv.46-50
⁷³ AdeC, Lv.1, P.94, V.9 (II)
⁷⁴ AdeC, Lv.1, P.94, V.11 (II)
⁷⁵ AdeC, Lv.1, P.95, Vv.15-16 (II)
⁷⁶ AdeC, Lv.1, P.269, V.50
⁷⁷ RB, Lv. 16, P.89, Vv.1-6 (VI)
⁷⁸ RB, Lv. 16, P.91, Vv.1-6 (VIII)
⁷⁹ AdeC, Lv.3, P.288, Vv.10-12
⁸⁰ AdeC, Lv.3, P.288, V.23
⁸¹ AdeC, Lv.3, P.288, V.15
⁸² AdeC, Lv.3, P.289, Vv.33-35
⁸³ AdeC, Lv.3, P.289, Vv.41-43
⁸⁴ RB, Lv. 16, P.189, V.1(I)
⁸⁵ RB, Lv. 16, P.189, V.2(I)
⁸⁶ AdeC, Lv.3, P.245, V.2(108)
⁸⁷ RB, Lv. 16, P.189, Vv.3-4(I)
⁸⁸ RB, Lv. 16, P.189, Vv.5-6(I)
⁸⁹ RB, Lv. 16, P.189, Vv.7-8(I)
⁹⁰ AdeC, Lv.3, P.155, Vv.159-160
⁹¹ FPin, Lv.13, P.65, Vv.26-32(23)
⁹² WS, Lv.39, P.39, Vv.2, 8, 10-11, 14 (20)
⁹³ FPin, Lv.14, P.441, V.15
⁹⁴ AdeC, Lv.3, P.37, V.130;132
⁹⁵ WW, Lv.18a, P.119, Vv.18;21;23 (32) / WW, Lv.17, P.89, Ls.5;8;9
⁹⁶ WW, Lv.18a, P.161, Vv.4;5 (47) / WW, Lv.17, P.125, Ls.1,2
⁹⁷ AdeC, Lv.3, P.94, V.55

-
- ⁹⁸ AdeC, Lv.1, P.271, Vv.1-2
⁹⁹ BS, Lv.10b, P.257, Ls.5-6(10)
¹⁰⁰ AdeC, Lv.1, P.271, V.3
¹⁰¹ AdeC, Lv.1, P.271, Vv.3-4
¹⁰² AdeC, Lv.1, P.230, V.1
¹⁰³ AdeC, Lv.1, P.230, V.3
¹⁰⁴ AdeC, Lv.3, P.56, V.705
¹⁰⁵ RB, Lv.16, P.111, V.7 (II)
¹⁰⁶ RB, Lv.16, P.111, V.8 (II)
¹⁰⁷ RB, Lv.16, P.111, Vv.8-10 (II)
¹⁰⁸ RB, Lv.16, P.113, Vv.15-18 (IV)
¹⁰⁹ WW, Lv.17, P.205, Vv.19-20 / WW, Lv.18a, P.391, Vv. 1-2
¹¹⁰ AdeC, Lv.3, P.12, Vv.115-117
¹¹¹ AdeC, Lv.33, P.513, Vv.1-4 (934)
¹¹² WS, Lv.39, P.131, Vv.5; 7(112)
¹¹³ WW, Lv.18a, P.225, Vv. 1-9
¹¹⁴ AdeC, Lv.3, P.63, Vv.888-890
¹¹⁵ AdeC, Lv.2, P.265, Vv.4-5
¹¹⁶ AdeC, Lv.3, P.63, Vv.884-885; 887
¹¹⁷ AdeC, Lv.3, P.63, Vv.899; 904
¹¹⁸ AdeC, Lv.1, P.406, V.1
¹¹⁹ AdeC, Lv.2, P.97, Vv.141-142
¹²⁰ AdeC, Lv.1, P.406, Vv.4-5
¹²¹ AdeC, Lv.1, P.319, V.1
¹²² AdeC, Lv.1, P.376, Vv.1-2
¹²³ AdeC, Lv.1, P.365, Vv.1-3
¹²⁴ BS, Lv.10a, P.509, Ls.4-6 (D)
¹²⁵ AdeC, Lv.1, P.365, Vv.4; 6; 7
¹²⁶ FP, Lv.6a, P.182, Vv.69-70
¹²⁷ AdeC, Lv.3, P.51, Vv. 565;564
¹²⁸ AdeC, Lv.3, P.52, V. 591
¹²⁹ FP, Lv.6a, P.180, V.7
¹³⁰ AdeC, Lv.1, P.310, V.7
¹³¹ AdeC, Lv.2, P.218, Vv.1-2
¹³² AdeC, Lv.1, P.404, Vv.1-2
¹³³ AdeC, Lv.3, Pp.317-318, Vv.17; 23; 24
¹³⁴ AdeC, Lv.3, P.318, V.24
¹³⁵ AdeC, Lv.1, P.269, Vv.37; 45
¹³⁶ AS, Lv.11, P.171, Vv.1-2 (77)
¹³⁷ AS, Lv.11, P.171, Vv.1-2 (119)
¹³⁸ AdeC, Lv.3, P.94, Vv.55-56(I)
¹³⁹ AdeC, Lv.1, P.406, V.13
¹⁴⁰ AdeC, Lv.1, P.406, V.13
¹⁴¹ AdeC, Lv.1, P.406, V.14
¹⁴² AdeC, Lv.1: P.406, V.15
¹⁴³ AdeC, Lv.1, P.407, V.23
¹⁴⁴ AdeC, Lv.1, P.407, Vv.24-25
¹⁴⁵ AdeC, Lv.1, P.407, Vv.26-27
¹⁴⁶ AdeC, Lv.3, P.94, Vv.61-64

-
- ¹⁴⁷ FPin, Lv.12, P.135, Vv. 342-343
¹⁴⁸ FPin, Lv.12, P.110, Vv.2-3
¹⁴⁹ FPin, Lv.12, P.111, Vv.2-4
¹⁵⁰ FPin, Lv.12, P.111, Vv.6-7
¹⁵¹ FPin, Lv.12, P.113, Vv.31-32
¹⁵² FPin, Lv.12, P.125, Vv.220-221
¹⁵³ FPin, Lv.12, P.115, V.54
¹⁵⁴ WS, Lv.39, P.37, Vv.11-14 (18)
¹⁵⁵ RR, Lv.9, P.139, Vv.1-2(153)
¹⁵⁶ FPin, Lv.12, P.127, V.236
¹⁵⁷ FPin, Lv.12, P.129, V.254
¹⁵⁸ FPin, Lv.12, P.121, V.149
¹⁵⁹ AdeC, Lv.1, Pp.208-209, Vv.1-16(n)
¹⁶⁰ AdeC, Lv.3, P.55, V.680
¹⁶¹ AdeC, Lv.3, P.56, V.697-700
¹⁶² AdeC, Lv.3, P.55, Vv.681-683
¹⁶³ AdeC, Lv.3, P.261, Vv.4-6
¹⁶⁴ AdeC, Lv.3, P.262, Vv.10-12
¹⁶⁵ AdeC, Lv.3, P.262, V.15
¹⁶⁶ AdeC, Lv.3, P.178, Vv.4-5
¹⁶⁷ AdeC, Lv.3, P.262, Vv.16-17
¹⁶⁸ Ca, Lv.8a, P.52, Vv.3-4 (XIX)
¹⁶⁹ AdeC, Lv.1, P.174, Vv.37-41
¹⁷⁰ FP, Lv.33, P.115, Vv.1-35
¹⁷¹ VG, Lv.10b, P.49, L.1(§1)
¹⁷² AdeC, Lv.1, P.434, Vv.1-4
¹⁷³ AdeC, Lv.1, P.434, Vv.5-6
¹⁷⁴ AdeC, Lv.1, P.434, Vv.8-9
¹⁷⁵ AdeC, Lv.1, P.429, Vv.1-2
¹⁷⁶ AdeC, Lv.1, P.432, Vv.1-5
¹⁷⁷ AdeC, Lv.1, P.432, V.8
¹⁷⁸ AdeC, Lv.1, P.429, V.5
¹⁷⁹ AdeC, Lv.1, P.429, V.9
¹⁸⁰ AdeC, Lv.1, P.429, Vv.7-8
¹⁸¹ AdeC, Lv.1, P.172, V.7 (u)
¹⁸² AdeC, Lv.1, P.343, Vv.4-5
¹⁸³ AdeC, Lv.1, P.434, V.12
¹⁸⁴ AdeC, Lv.1, P.318, V.5
¹⁸⁵ AdeC, Lv.1, P.429, Vv.3;5
¹⁸⁶ AdeC, Lv.3, Pp.55-56, Vv.689-691
¹⁸⁷ AdeC, Lv.3, P.261, Vv.1-3 (123)
¹⁸⁸ AdeC, Lv.3, P.56, Vv.701-703
¹⁸⁹ AdeC, Lv.1, P.362, Vv.1-10
¹⁹⁰ AdeC, Lv.1, P.362, Vv.22-24
¹⁹¹ AdeC, Lv.1, P.363, Vv.31-35
¹⁹² AdeC, Lv.1, P.363, V.36
¹⁹³ AdeC, Lv.1, P.363, Vv.37-43
¹⁹⁴ AS, Lv.11, Vv.1-2 (76)
¹⁹⁵ AdeC, Lv.1, P.363, V.44

-
- 196 FP, Lv.34, P.63. Ls.11-14
197 FP, Lv.34, P.63. Ls.14-16
198 FP, Lv.34, P.63. Ls.21-24
199 AdeC, Lv.3, P.263, Vv.1-3(125)
200 AdeC, Lv.3, P.263, Vv.7-8(125)
201 AdeC, Lv.3, P.263, V.13(125)
202 AdeC, Lv.3, P.263, Vv.15-18(125)
203 AdeC, Lv.3, P.264, V.23
204 AdeC, Lv.3, Pp.264-265, Vv.51;54
205 AdeC, Lv.2, P.173, V.95(c)
206 AdeC, Lv.3, P.202, Vv.24-25
207 AdeC, Lv.3, P.202, V.27
208 AdeC, Lv.1, P.187, Vv.24-25(c)
209 AdeC, Lv.1, P.388, V.20
210 AdeC, Lv.1, P.388, Vv.20-21
211 FP, Lv.6c, P.448, Vv.321-323
212 AdeC, Lv.1, P.149, Vv.2-3(j)
213 AdeC, Lv.1, P.257, V.34
214 AdeC, Lv.3, P.265, V.53(125)
215 AdeC, Lv.1, P.377, Vv.24-25
216 AdeC, Lv.1, P.248, V.28
217 FP, Lv.34, P.369. L.4
218 BS, Lv.10a, P.275, L.11 (278)
219 FP, Lv.34, P.219. Ls.1-2 (5)
220 AdeC, Lv.1, P.522, Vv.1-2
221 AdeC, Lv.1, P.248, Vv.29-30
222 FP, Lv.34, P.219. Ls.3-5 (5)
223 AdeC, Lv.1, P.377, V.27
224 AdeC, Lv.3, P.223, V.21
225 AdeC, Lv.1, P.377, V.28
226 AdeC, Lv.1, P.314, Vv.10-12
227 AdeC, Lv.3, Pp.201-202, Vv.1-8
228 FP, Lv.34, P.143. Ls.1-2 (§2)
229 FP, Lv.34, P.73, Ls.6-7 (§3)
230 AdeC, Lv.3, P.181, Vv.16-17
231 AdeC, Lv.1, P.269, Vv.31-32
232 AdeC, Lv.3, P.181, V.21
233 BS, Lv.10b, P.193, Ls.7-8(199)
234 FP, Lv.6b, Pp.269-270, Vv. 1;2;5
235 AdeC, Lv.1, P.364, Vv.1-2
236 AdeC, Lv.1, P.257, Vv.25-26
237 AdeC, Lv.1, P.364, Vv.12-13
238 AdeC, Lv.1, Pp.371-371, Vv.1; 6; 8-9; 23-25
239 AdeC, Lv.3, P.181, Vv. 5-6 / 8;12
240 AdeC, Lv.1, P.454, V.1
241 FP, Lv.34, P.63. Ls.18-20
242 AdeC, Lv.3, Pp.7-8, Vv.1 / 7-11
243 AdeC, Lv.1, P.269, V.44
244 AdeC, Lv.1, P.269, V.50

-
- 245 AdeC, Lv.3, P.202, Vv.23-25
246 AdeC, Lv.3, P.202, V.27
247 AdeC, Lv.3, P.202, V.28
248 AdeC, Lv.3, P.202, V.28
249 AdeC, Lv.3, P.202, V.28
250 FP, Lv.6c, P.189, Vv.1-4(I)
251 FP, Lv.6c, P.447, Vv.289-292
252 AdeC, Lv.1, P.253, V.18
253 AdeC, Lv.1, P.429, Vv.10-12
254 AdeC, Lv.1, P.387, V.3
255 AdeC, Lv.1, P.387, V.4-5
256 AdeC, Lv.1, P.364, Vv.7-8
257 AdeC, Lv.3, P.171, Vv.20-21
258 BT, Lv.10b, P.215, Ls.8-9 / 13-16 (3)
259 FP, Lv.34, Pp.63;65. Ls.25-27; 30-31
260 AdeC, Lv.1, P.353, Vv.15-16; 20-21
261 BS, Lv.10a, P.365, Ls.18-19 (401)
262 AdeC, Lv.3, P.153, Vv.80-82
263 AdeC, Lv.1, P.329, Vv.10-14
264 AdeC, Lv.1, P.440, Vv.1-3
265 AdeC, Lv.3, P.166, Vv.23-28
266 AdeC, Lv.3, P.170, Vv.11-12
267 AdeC, Lv.1, P.482, Vv.1-3
268 AdeC, Lv.1, P.482, Vv.5-7
269 AdeC, Lv.3, P.151, Vv.36-42
270 AdeC, Lv.1, P.482, Vv.8-9
271 AdeC, Lv.1, P.245, Vv.1-9
272 AdeC, Lv.1, P.245, Vv.10-16
273 AdeC, Lv.3, P.230, Vv.55-56; 58
274 AdeC, Lv.1, Pp.245-246, Vv.17-23
275 AdeC, Lv.1, P.246, Vv.24-27
276 AdeC, Lv.2, P.97, Vv.153-154
277 AdeC, Lv.2, P.97, Vv.155-164
278 RB, Lv.16, P.263, Vv.1-4(XIX)
279 RB, Lv.16, P.75, Vv.1-5(I)
280 RB, Lv.16, P.75, Vv.1; 4-5(II)
281 RB, Lv.16, P.77, Vv.1-6(VII)
282 RB, Lv.16, P.79, Vv.1-6(VIII)
283 FPin, Lv.13, P.228, Vv.1-7(96)
284 FPin, Lv.13, P.230, Vv.18-20(96)
285 FPin, Lv.13, P.231, Vv.18-20(96)
286 AdeC, Lv.1, P.246, Vv.32-33
287 AdeC, Lv.3, P.33, V.30
288 AdeC, Lv.3, P.268, Vv.57-60
289 AdeC, Lv.3, P.34, Vv.40-42; 44; 51
290 AdeC, Lv.3, P.36, V.98
291 AdeC, Lv.3, P.36, Vv.110-111
292 AdeC, Lv.3, P.36, Vv.99-100
293 AdeC, Lv.3, P.39, V.211

-
- 294 AdeC, Lv.3, P.40, Vv.217-218
295 AdeC, Lv.3, P.41, Vv.256-258
296 AdeC, Lv.3, P.44, Vv.368-369
297 AdeC, Lv.3, P.44, Vv.350-351; 360
298 AdeC, Lv.3, P.44, V.349
299 AdeC, Lv.3, P.63, Vv.883 ; 886
300 FP, Lv.34, P.368, Ls.1-2 (§3)
301 AdeC, Lv.1, P.257, Vv. 30-31
302 AdeC, Lv.1, P.220, Vv. 34; 36
303 FP, Lv.6A, P.427, V.1 (II)
304 AdeC, Lv.1, P.246, Vv.34-35
305 AdeC, Lv.1, P.390, Vv.6-7
306 AdeC, Lv.1, P.343, Vv.1-3
307 AdeC, Lv.1, P.414, Vv.1-2
308 AdeC, Lv.1, P.446, Vv.1-2
309 BS, Lv.10a, P.365, L.17 (401)
310 AdeC, Lv.3, P.150, Vv.14-15
311 AdeC, Lv.3, P.150, Vv.1-4
312 BS, Lv.10a, P.509, Ls.7-8(D)
313 AdeC, Lv.3, P.28, Vv.20-22; 26; 27-28
314 AdeC, Lv.3, P.28-29, Vv.37-39; 40; 43
315 AdeC, Lv.3, P.29, Vv.44-48
316 VG, Lv.10b, P.103, Ls.3-4 (§8)
317 AdeC, Lv.3, P.29, Vv.51-54
318 AdeC, Lv.3, P.30, Vv.85-86; 93-94
319 AdeC, Lv.3, P.68, Vv.52-53
320 AdeC, Lv.3, P.68, V.46
321 WW, Lv.17, P.77, Vv.3-4
322 WW, Lv.18a, P.103, V.2 (24)
323 WW, Lv.18a, P.105, Vv.3-4 (24)
324 WW, Lv.18a, P.99, V.1 (21)
325 WW, Lv.18a, P.105, V.26 (24)
326 AdeC, Lv.1, P.150, V.13
327 AdeC, Lv.3, P.67, Vv.23-24
328 WW, Lv.17, P.73, V.35
329 WW, Lv.18a, P.101, V.16 (22)
330 WW, Lv.18a, P.99, V.2 (21)
331 AdeC, Lv.1, P.168, Vv.1-3(q)
332 AdeC, Lv.3, Pp.65-66, Vv.7-8
333 AdeC, Lv.3, P.66, Vv.12-13
334 WW, Lv.18a, P.97, V.18 (20)
335 WW, Lv.18a, P.97, Vv.20-21 (20)
336 WW, Lv.18a, P.97, V.22
337 WW, Lv.18a, P.97, V.25
338 FP, Lv.6c, P.183, Vv.7-12 (§2)
339 WW, Lv.18a, P.101, V.17 (22)
340 WW, Lv.17, P.153, V.6-7
341 WW, Lv.18a, P.101, Vv.18-19 (22)
342 WW, Lv.18a, P.109, V.9 (25)

-
- 343 WW, Lv.17, P.203, Vv.1; 4-5
344 WW, Lv.18a, P.71, V.3 (5)
345 WW, Lv.18a, P.65, V.20 (2)
346 WW, Lv.18a, P.64, Vv.22-24 (2)
347 AdeC, Lv.37, P.94, Ls.34-39(21)
348 WW, Lv.18a, P.241, V.1(frg.2)
349 AdeC, Lv.3, P.68, V.54
350 WW, Lv.18a, P.101, V.11 (22)
351 WW, Lv.17, P.73, V.30
352 AdeC, Lv.3, P.68, V.55
353 AdeC, Lv.3, P.68, V.56
354 WW, Lv.18a, P.163, V.3
355 AdeC, Lv.3, P.68, Vv.59-60
356 WW, Lv.18a, P.163, V.9
357 WW, Lv.18a, P.273, Vv.1-2(11)
358 WW, Lv.17, P.107, Vv.23-24; 27-28
359 WW, Lv.18a, P.143, Vv.8-9
360 WW, Lv.18a, P.161, V.3 (47)
361 WW, Lv.18a, P.169, Vv.6-7 (51)
362 AdeC, Lv.3, P.107, Vv.3-4 (II)
363 WW, Lv.18a, P.169, Vv.8 (51)
364 AdeC, Lv.3, P.93, V.45(I)
365 AdeC, Lv.3, P.67, V.29
366 WW, Lv.17, P.131, V.7
367 WW, Lv.18a, P.95, V.3(20)
368 WW, Lv.18a, P.161, Vv.25-26(46)
369 AdeC, Lv.1, P.385, V.51
370 AdeC, Lv.1, P.385, V.49
371 WW, Lv.17, P.205, Vv.1; 12
372 WW, Lv.17, P.207, Vv.10-11; 14
373 AdeC, Lv.3, P.143, Vv.19-20
374 WW, Lv.18a, P.213, Vv.3-4; 7-8; 10
375 AdeC, Lv.1, P.484, Vv.1-5
376 WW, Lv.18a, P.279, Vv.1-2 (15)
377 WW, Lv.18b, P.859, Vv.1-2 (frg.3)
378 WW, Lv.18b, P.865, Vv.13-14
379 WW, Lv.18b, P.865, V.25
380 WW, Lv.18a, P.215, Vv.24-28; 33-36
381 AdeC, Lv.1, P.167, Vv.11-14 (o)
382 WW, Lv.18b, P.865, Vv.26-27
383 AdeC, Lv.1, P.249, Vv.1-3
384 WW, Lv.17, P.120, V.22
385 AdeC, Lv.3, P.152, Vv.59-62
386 WW, Lv.18b, P.867, Vv.1-4
387 AdeC, Lv.1, P.166, Vv.8-10(m)
388 WW, Lv.18a, P.231, V.9 (frg.1)
389 AdeC, Lv.1, P.161, V.36(f)
390 AdeC, Lv.1, P.160, Vv.12-14(f)
391 AdeC, Lv.1, P.160, Vv.17; 20

-
- 392 AdeC, Lv.1, P.514, Vv.2; 7 (c)
393 AdeC, Lv.1, P.166, Vv.11-12(m)
394 AdeC, Lv.1, P.166, V.12(m)
395 AdeC, Lv.1, P.161, V.40
396 AdeC, Lv.1, P.163, Vv.52-56 (h)
397 AdeC, Lv.1, P.179, Vv.1-3
398 AdeC, Lv.3, P.25, Vv.166; 173-174
399 AdeC, Lv.3, Vv.168-170
400 AdeC, Lv.3, P.93, Vv.27-28
401 AdeC, Lv.1, P.157, Vv.11; 19; 23(d)
402 AdeC, Lv.1, P.158, V.28(d)
403 AdeC, Lv.1, P.146, Vv.17-18
404 AdeC, Lv.1, P.147, V.37(g)
405 AdeC, Lv.1, P.344, V.21
406 AdeC, Lv.1, P.180, Vv.36-40(b)
407 AdeC, Lv.3, P.49, Vv.520-522
408 AdeC, Lv.3, P.94, V.54
409 AdeC, Lv.1, P.271, V.11
410 AdeC, Lv.3, P.44, Vv.347-348
411 AdeC, Lv.3, P.54, Vv.661-662
412 BS, Lv.10a, P.491, Ls.10-13(§5)
413 BS, Lv.10a, P.491, Ls.12-13(§5)
414 AdeC, Lv.3, P.50, V.549
415 AdeC, Lv.3, P.51, Vv.554-555
416 AdeC, Lv.1, P.169, Vv.17; 19
417 AdeC, Lv.3, P.21, Vv.73-75
418 AdeC, Lv.3, P.23, Vv.122-123
419 AdeC, Lv.3, P.22, Vv.79-83
420 AdeC, Lv.1, P.188, Vv.53-56 (c)
421 AdeC, Lv.1, P.188, Vv.57-58 (c)
422 AdeC, Lv.1, P.344, Vv.1; 19
423 AdeC, Lv.1, P.500, Vv.13; 16-23
424 AdeC, Lv.1, P.187, Vv.33-34
425 AdeC, Lv.1, P.187, Vv.35-36; 38-42
426 AdeC, Lv.1, P.188, Vv.46-47
427 AdeC, Lv.3, P.234, Vv.1-18
428 AS, Lv.11, P.143, Vv.1-10 (70)
429 AdeC, Lv.3, P.234, Vv.19-21
430 AdeC, Lv.1, P.312, V.20
431 AdeC, Lv.1, P.312, Vv.13-19
432 AdeC, Lv.1, P.344, V.16
433 AdeC, Lv.3, P.234, Vv.22-24
434 AdeC, Lv.3, P.235, Vv.1-2(95)
435 AdeC, Lv.3, P.234, Vv.25-26
436 AdeC, Lv.3, P.235, Vv.1-2(96)
437 AdeC, Lv.3, Pp.234-235, Vv.27-37
438 AS, Lv.11, P.145, V.25 (70)
439 Ca, Lv.8c, P.39, Vv.1-3; 28-30(I)
440 Ca, Lv.8c, P.40, Vv.39-48(I)

-
- 441 Ca, Lv.8c, P.51, Vv.1-3(IX)
442 AdeC, Lv.3, P.270, Vv.1-2 (129)
443 AdeC, Lv.37, P.38, L.1 (frg.1-§4)
444 AdeC, Lv.3, Pp.270-271, Vv.4-5
445 Ca, Lv.8a, P.125, V.4
446 Ca, Lv.8a, P.125, V.3
447 Ca, Lv.8a, P.125, Vv.6-7
448 Ca, Lv.8a, P.110, Vv.13-14
449 AdeC, Lv.1, P.408, V.20
450 Ca, Lv.8a, P.94, V.4
451 AdeC, Lv.1, P.54, Vv.1;3
452 AdeC, Lv.1, P.57, V.34
453 AdeC, Lv.1, P.530, Vv.1-2
454 AdeC, Lv.3, P.362, Vv.1-2; 5-6 (215)
455 AdeC, Lv.3, P.271, V.30 (129)
456 AdeC, Lv.1, P.310, Vv.4-6
457 AdeC, Lv.1, P.475, V.1
458 AdeC, Lv.3, P.271, Vv.26-27 (129)
459 Ca, Lv.8a, P.24, Vv.16; 18 (II)
460 Ca, Lv.8a, P.24, V.17 (II)
461 FP, Lv.34, P.143. Ls.1-3 (frg.4)
462 Ca, Lv.8a, P.82, Vv.14 (XLVI)
463 Ca, Lv.8a, P.82, Vv.9-10 (XLVI)
464 AdeC, Lv.1, P.59, Vv.2-4
465 AdeC, Lv.1, P.59, Vv.9-12
466 Ca, Lv.8a, P.132, V.8
467 Ca, Lv.8a, Pp.132-133, Vv.19-21
468 Ca, Lv.8a, P.132, V.11
469 AdeC, Lv.1, P.59, Vv.13-14
470 AdeC, Lv.1, P.274, V.15
471 Ca, Lv.8a, P.133, V.30
472 Ca, Lv.8a, P.133, Vv.31-33
473 AdeC, Lv.1, P.314, Vv.4-5
474 AdeC, Lv.1, P.207, Vv.20-21(m)
475 Ca, Lv.37, P.68, Ls.4-5(§2)
476 AdeC, Lv.1, P.207, Vv.22-23(m)
477 Ca, Lv.8a, P.97, V.1 (VII)
478 AdeC, Lv.45, P.310, L.3
479 AdeC, Lv.1, P.204, V.6 (j)
480 AdeC, Lv.45, P.310, L.2
481 Ca, Lv.8a, P.171, V.19
482 Ca, Lv.8a, P.170, Vv.9-11
483 AdeC, Lv.1, P.174, V.26
484 Ca, Lv.8a, P.77, Vv.8-11
485 AdeC, Lv.1, P.305, Vv.36-37
486 Ca, Lv.8a, P.58, Vv.5-9; 10-12 (XXIV)
487 AdeC, Lv.3, P.151, Vv.27-28
488 Ca, Lv.8a, Pp.82-83, Vv.17-22
489 Ca, Lv.8b, P.174, L.1

-
- 490 Ca, Lv.8b, P.174, Ls.2-3
491 Ca, Lv.8a, P.58, V.10 (XXIV)
492 AdeC, Lv.1, P.305, Vv.43-44
493 Ca, Lv.8a, P.81, V.4 (XLV)
494 AdeC, Lv.1, P.58, V.58
495 AdeC, Lv.1, P.536, V.1
496 AdeC, Lv.3, P.41, V.269
497 AdeC, Lv.1, P.536, V.5-6
498 Ca, Lv.8a, P.179, V.5
499 AdeC, Lv.2, P.332, V.18
500 AdeC, Lv.1, P.471, V.11
501 AdeC, Lv.1, P.471, V.12
502 AdeC, Lv.1, P.257, V.32
503 BS, Lv.10a, P.275, L.10(278)
504 AdeC, Lv.1, P.257, V.33
505 AdeC, Lv.1, P.331, V.5
506 AdeC, Lv.1, P.173, V.23
507 AdeC, Lv.1, P.318, V.7
508 AdeC, Lv.1, P.158, V.43(d)
509 AdeC, Lv.1, P.318, V.8
510 AdeC, Lv.1, P.210, Vv.5-7 (p)
511 Ca, Lv.8a, P.130, Vv.4; 6-8
512 Ca, Lv.8a, P.57, Vv.12-14
513 Ca, Lv.8a, P.195, Vv.1-4
514 AdeC, Lv.1, P.306, Vv.57-59
515 AdeC, Lv.3, P.151, V.32
516 Ca, Lv.8a, P.70, Vv.1-3
517 Ca, Lv.8a, P.22, V.26 (I)
518 Ca, Lv.8a, P.29, Vv.2-4(V)
519 Ca, Lv.8a, P.70, Vv.10-11; 15; 19
520 AdeC, Lv.1, P.445, Vv.1-2
521 Ca, Lv.8a, P.72, V.4 (XXXVI)
522 Ca, Lv.8a, P.68, Vv.28-37(XXXII)
523 AdeC, Lv.1, P.445, Vv.10-11; 13-15
524 Ca, Lv.8a, P.29, V.5
525 Ca, Lv.8a, P.134, V.46
526 Ca, Lv.8a, P.147, V.14
527 Ca, Lv.8a, Pp.24-25, Vv.19; 22-25 (II)
528 AdeC, Lv.1, P.305, V.40
529 Ca, Lv.8a, P.29, Vv.6; 9 (V)
530 AdeC, Lv.1, P.304, V.11
531 AdeC, Lv.1, P.305, Vv.45-49
532 Ca, Lv.8a, P.115, Vv.3; 5; 10; 12-13
533 FP, Lv.34, P.363, §1
534 Ca, Lv.8a, P. 168, Vv.1-4
535 AdeC, Lv.1, P.305, V.24
536 AdeC, Lv.1, P.304, Vv.20-23
537 Ca, Lv.33, P.142, Vv.4-9 (VI)
538 AdeC, Lv.2, Pp.178-179, Vv.32-34 (a)

-
- 539 AdeC, Lv.2, P.190, V.2 (o)
540 AdeC, Lv.37, P.75, Ls.11-12 (frg.12-§8)
541 AdeC, Lv.1, P.304, V.3
542 AdeC, Lv.37, P.74, Ls.1-2 (frg.12-§6)
543 AdeC, Lv.37, P.86, Ls.1-2 (frg.18-§1)
544 AdeC, Lv.41, P.405, Ls.1-4(1)
545 AdeC, Lv.37, P.85, Ls.1;4 (fgr.17-§5)
546 AdeC, Lv.37, P.76, L.1 (frg.12-§9)
547 AdeC, Lv.41, P.148, Ls.1-2
548 AdeC, Lv.3, P.8, Vv.1-4(2)
549 MS, Lv.26, P.374, Ls.35-39
550 MS, Lv.28, P.44, Ls.6; 7; 9; 10; 14-16
551 MS, Lv.25, P.206, Ls.2-3
552 MS, Lv.28, P.15, Ls.1-6
553 AdeC, Lv.3, P.9, Vv.29-32
554 AdeC, Lv.3, P.11, V.65
555 AdeC, Lv.3, P.19, Vv.1-2
556 AdeC, Lv.3, P.19, Vv.3-8
557 AdeC, Lv.3, P.23, Vv.134-135
558 AdeC, Lv.3, P.20, Vv.26-27
559 MS, Lv.25, P.108, Ls.2-4(61)
560 MS, Lv.25, P.115, Ls.22-23
561 MS, Lv.25, P.108, Ls.2-4(61)
562 AdeC, Lv.3, P.21, L.72
563 MS, Lv.25, P.109, Ls.38-40(61)
564 MS, Lv.25, P.123, Ls.31-36
565 AdeC, Lv.41, P.148, Ls.14-20
566 MS, Lv.40, P.163, Ls.88-92
567 MS, Lv.40, Pp.164-165, Ls.119-121; 123-128
568 MS, Lv.27, P. 51, Vv.1-3
569 MS, Lv.27, P. 51, Vv.4-7
570 MS, Lv.27, P.51, Vv.10-16; 19; 21-24
571 MS, Lv.25, P.17, Ls.4-9
572 MS, Lv.28, P.23, Ls.3-6
573 MS, Lv.40, P.109, Vv.1-2
574 MS, Lv.40, P.109, V.3
575 MS, Lv.40, P.109, V.4
576 MS, Lv.40, P.109, V.5
577 MS, Lv.40, P.109, Vv.8; 12
578 MS, Lv.27, P.65, V.2
579 MS, Lv.40, P.109, Vv.13-14
580 MS, Lv.27, P.73, Vv.1-4
581 BS, Lv.10B, P.340, Ls.1-3(118)
582 AdeC, Lv.36, P.226, L.7
583 MS, Lv.27, P.47, Vv.1-2
584 MS, Lv.27, P.45, L.25
585 MS, Lv.28, P.36, Ls.17-25
586 MS, Lv.27, P.45, Ls.16-18
587 MS, Lv.28, P.37, Ls.5-6

-
- 588 MS, Lv.28, P.37, Ls.7-9
589 MS, Lv.28, P.37, Ls.10-12
590 MS, Lv.26, P.203, L.3(c. 6-8-1914)
591 FP, Lv.40, P.486, L.7
592 MS, Lv.28, P.37, Ls.13-14
593 MS, Lv.28, P.37, Ls.15-19
594 MS, Lv.27, P.232, Vv.1-5
595 MS, Lv.27, P.233, Vv.26-28; 35; 34; 36-38
596 AdeC, Lv.3, P.252, V.4(118)
597 AdeC, Lv.3, P.254, Vv.9-11(119)
598 MS, Lv.27, P.233, Vv.39-41
599 MS, Lv.27, P.233, Vv.43-46
600 MS, Lv.27, P.234, Vv.47-50
601 MS, Lv.27, P.234, Vv.51; 54; 61-64
602 MS, Lv.28, P.28, Ls.19-22
603 MS, Lv.27, P.38, Vv.8-12; 14-16
604 MS, Lv.27, Vv.4-6; 7; 10
605 MS, Lv.27, Vv.4-6; 7; 10
606 MS, Lv.26, P.374, Ls.48-49
607 MS, Lv.40, P.41, Vv.17-19
608 MS, Lv.27, P.55, Vv.14-16; 18-19
609 MS, Lv.27, P.44, Vv.1-3(XI)
610 MS, Lv.27, P.55, V.20
611 MS, Lv.25, P.206, Ls.20-24
612 BS, Lv.10B, P.340, Ls.3-4(118)
613 AdeC, Lv.1, P.274, Vv.11-13
614 AdeC, Lv.2, P.199, Vv.25-28
615 AdeC, Lv.1, P.274, V.15
616 BS, Lv.10B, P.326, Ls.1-4(99)
617 FP, Lv.40, P.121, Vv.1-3
618 FP, Lv.40, P.121, Vv.4-5; 11; 14
619 FP, Lv.40, P.121, Vv.15-17; 20
620 MS, Lv.28, P.44, Ls.1-3
621 FP, Lv.40, P.121-122, Vv.21-23
622 FP, Lv.40, P.122, Vv.23-24; 26
623 FP, Lv.40, P.122, Vv.34; 36
624 FP, Lv.40, P.122, Vv.38-41
625 FP, Lv.40, P.122, Vv.42-45
626 MS, Lv.25, P.26, Ls.17-22
627 FP, Lv.26, P.383, Ls.2; 14; 29-35
628 FP, Lv.26, P.402, Ls.1-2; 17-26
629 FP, Lv.26, P.403, L.29
630 FP, Lv.26, P.159, Ls.1; 16
631 MS, Lv.25, P.119, L.51
632 FP, Lv.26, P.159, L.21
633 MS, Lv.25, P.128, L.16
634 FP, Lv.40, P.277, L.1
635 FP, Lv.40, P.278, Ls.39-42
636 MS, Lv.25, P.131, Ls.28-30

-
- 637 AN, Lv.29, P.28, Vv.192-193
638 AN, Lv.29, P.28, V.194
639 AN, Lv.29, P.29, Vv.203-204
640 AN, Lv.30, P.162, Ls.18-19
641 AN, Lv.30, P.162, Ls.19-20
642 AN, Lv.30, P.162, L.20
643 AN, Lv.30, P.162, Ls.20-21
644 AN, Lv.30, P.162, Ls.21-22
645 AN, Lv.30, P.162, L.22
646 AN, Lv.30, P.162, L.8
647 AdeC, Lv.3, P.92, Ls.1-4 (dedicatória)
648 AN, Lv.29, P.23, Ls.1-3 (dedicatória)
649 AN, Lv.29, P.23, (subtítulo)
650 AN, Lv.29, P.23, V.1
651 AdeC, Lv.3, P.67, V.24
652 AN, Lv.29, P.23, V.2
653 AdeC, Lv.3, P.67, V.24
654 AN, Lv.29, P.29, V.205
655 AdeC, Lv.3, P.93, V.31
656 AdeC, Lv.3, P.67, V.37
657 FP, Lv.22, P.222, Ls.6-7 (§3)
658 AdeC, Lv.41, P.149, Ls.9-14
659 FP, Lv.22, P.222, L.9 (§3)
660 AN, Lv.29, P.25, Vv.68-70
661 AdeC, Lv.3, P.67, Vv.25-26
662 AN, Lv.29, P.27, Vv.134-135
663 AN, Lv.29, P.27, Vv.136-139
664 AdeC, Lv.3, P.224, V.29
665 AdeC, Lv.3, P.166, Vv.20-22
666 AN, Lv.29, P.165, Vv.1-5
667 AdeC, Lv.1, P.435, Vv.1-2
668 AdeC, Lv.1, P.435, Vv.11-13
669 AdeC, Lv.1, P.435, V.16
670 AdeC, Lv.1, P.435, V.18
671 AN, Lv.29, P.165, Vv.10-11;14
672 AdeC, Lv.1, P.72, Vv.9-12(b)
673 AdeC, Lv.1, P.418, V.1
674 AN, Lv.31, P.53, Ls.31-33
675 AdeC, Lv.1, P.418, Vv.1-4
676 AdeC, Lv.1, P.213, Vv.7-8(I)
677 AdeC, Lv.1, P.418, Vv.5-9
678 FP, Lv.6B, P.225, Vv.41-43
679 AN, Lv.32, P.225, Vv.1-9
680 AdeC, Lv.1, P.418, V.10
681 AN, Lv.29, P.131, Vv.1-3
682 AN, Lv.29, P.131, Vv.4-6
683 AN, Lv.29, P.131, Vv.7-11
684 AN, Lv.29, P.131, Vv.12-13
685 AN, Lv.29, P.131, Vv.14; 16-19

-
- 686 AN, Lv.29, P.131, Vv.20-24
687 AN, Lv.29, P.132, Vv.32-35
688 AN, Lv.29, P.132, Vv.52-57
689 AN, Lv.29, P.133, Vv.60-61
690 AN, Lv.29, P.133, Vv.64-66
691 AN, Lv.29, P.132, Vv.28-31
692 FP, Lv.2, P.15, Ls.22-23
693 AN, Lv.29, P.145, Vv.19-20
694 AN, Lv.29, P.145, V.21
695 AN, Lv.29, P.145, Vv.21-22
696 AN, Lv.29, P.145, Vv.24-28
697 AN, Lv.29, P.145, V.31
698 AN, Lv.29, P.145, V.34
699 AN, Lv.29, P.145, V.33
700 AN, Lv.29, P.146, Vv.23-25; 28
701 FP, Lv.6A, P.426, Vv.9-11 (3^a est.)
702 FP, Lv.6A, P.426, Vv.15-16 (4^a est.)
703 AN, Lv.29, P.146, Vv.1-7
704 AN, Lv.29, P.146, Vv.8-13
705 AN, Lv.29, P.146, Vv.14-17
706 FP, Lv.34, P.106, Ls.12-13
707 FP, Lv.34, P.106, Ls.7-8
708 FP, Lv.34, P.106, Ls.8-9
709 FP, Lv.34, P.106, Ls.10-11
710 FP, Lv.6A, P.436, Vv.1-5 (III)
711 AN, Lv.29, P.147, Vv.12-14
712 AdeC, Lv.45, p.94, Vv.11-13
713 AN, Lv.29, P.147, Vv.12; 15-16; 19-20
714 FP, Lv.6A, P.141, Vv.21-23
715 FP, Lv.6A, P.142, Vv.31-32
716 FP, Lv.6A, P.141, Vv.26-27
717 FP, Lv.6 A, P.195, Vv.14-16 (4^a est.)
718 AN, Lv.29, P.147, Vv.5-6
719 AN, Lv.29, P.147, Vv.2-4; 7
720 VG, Lv.10B, P.51, Ls.5-7 (§7)
721 AdeC, Lv.3, P.196, Vv.10-11 (59)
722 FP, Lv.33, P.478, Vv.1-2 (870)
723 AdeC, Lv.3, P.196, Vv.1-2 (59)
724 FP, Lv.33, P.478, V.8 (870)
725 AdeC, Lv.3, P.196, V.3 (59)
726 AdeC, Lv.3, P.197, V.13 (59)
727 FP, Lv.43, P.537, Ls.30-34
728 FP, Lv.6a, P.217, Vv.12-13(VI)
729 AN, Lv.32, P.698, Ls.4-6(Teatro 1924)
730 FP, Lv.33, P. 510, Vv.7-8(926)
731 AN, Lv.29, P.132, Vv.49-51
732 AN, Lv.29, p.38, Vv.19-20
733 AN, Lv.31, P.52, Ls.15-16
734 AN, Lv.31, P.52, Ls.17-18

-
- 735 AN, Lv.31, P.52, L.22
736 AN, Lv.31, P.52, L.23
737 AN, Lv.31, P.52, L.32
738 AN, Lv.31, P.52, Ls.33-35
739 AN, Lv.31, P.52, Ls.36-37
740 AN, Lv.31, P.52, L.38
741 AN, Lv.31, P.53, Ls.1-2
742 AN, Lv.31, P.53, L.13
743 AN, Lv.31, P.53, L.14
744 AN, Lv.31, P.53, Ls.15-16
745 AN, Lv.31, P.53, Ls.17-19
746 AN, Lv.31, P.53, Ls.20-23
747 AN, Lv.29, P.156, Vv.1-2
748 AN, Lv.29, P.156, V.3
749 AN, Lv.29, P.156, V.4
750 AN, Lv.29, P.156, V.5
751 AN, Lv.29, P.156, V.6
752 AN, Lv.29, P.156, V.7
753 AN, Lv.29, P.156, V.8
754 AN, Lv.29, P.156, V.9
755 AN, Lv.29, P.156, Vv.30-31
756 AdeC, Lv.3, P.156, V.18
757 AN, Lv.29, P.156, Vv.33-34
758 AdeC, Lv.3, P.153, V.91
759 AN, Lv.29, P.156, Vv.35-37
760 AdeC, Lv.5, P.76, L.25
761 AN, Lv.29, P.156, Vv.38-39
762 AdeC, Lv.3, P.320, Vv.1-3; 6
763 MS, Lv.27, P.33, Vv.5; 7-8
764 MS, Lv.27, P.33, Vv.3-4
765 MS, Lv.27, P.35, Vv.53-56
766 MS, Lv.27, P.33, Vv.1-2
767 AdeC, Lv.1, P.181, V.68(b)
768 AdeC, Lv.3, P.363, V.11(215)
769 AdeC, Lv.3, P.53, V.624
770 AdeC, Lv.3, P.55, V.675
771 AdeC, Lv.3, P.57, V.725
772 AdeC, Lv.3, P.58, V.762
773 FP, Lv.35, P.263, Ls.20-23
774 FP, Lv.35, P.257, Ls.21-22
775 AN, Lv.29, P.225, Vv.8-15(IV)
776 AN, Lv.29, P.219, Vv.4-5
777 AN, Lv.29, P.219, Vv.16-17
778 AN, Lv.29, P.219, Vv.12-13
779 AdeC, Lv.3, P.275, Vv.13-15
780 AdeC, Lv.3, P.275, V.34
781 FP, Lv.6b, P.172, Vv.25-26
782 AdeC, Lv.3, P.96, Vv.130-133
783 AdeC, Lv.3, P.96, V.133

-
- 784 AdeC, Lv.3, P.154, Vv.111-117
785 AdeC, Lv.1, P.467, Vv.2-7
786 AdeC, Lv.1, P.74, Vv.1-4 (d)
787 AdeC, Lv.3, P.121, V.13
788 AdeC, Lv.1, P.171, V.43 (t)
789 AdeC, Lv.1, P.281, V.23
790 AdeC, Lv.1, P.72, V.13
791 AdeC, Lv.1, P.72, V.4
792 AdeC, Lv.1, P.259, Vv.18-19
793 AdeC, Lv.3, P.154, V.120
794 AdeC, Lv.3, P.154, V.118
795 AdeC, Lv.1, P.497, V.11
796 AdeC, Lv.1, P.259, Vv.3-4
797 AdeC, Lv.1, P.259, Vv.8-9
798 AdeC, Lv.1, P.259, V.10
799 AdeC, Lv.1, P.283, V.20
800 AdeC, Lv.1, P.366, V.5
801 AdeC, Lv.1, P.259, Vv.12; 14-15
802 AdeC, Lv.1, P.259, V.6
803 AdeC, Lv.1, P.237, V.1
804 AdeC, Lv.1, P.344, V.17-18
805 AdeC, Lv.3, P.14, Vv.171-172
806 AdeC, Lv.3, P.53, Vv.620-622
807 AdeC, Lv.1, P.232, Vv.1; 7; 20-21
808 AdeC, Lv.1, P.304, V.16
809 AdeC, Lv.1, P.272, Vv.40-41
810 AdeC, Lv.37, P.38, Ls.1-3 (1 - §4)
811 AdeC, Lv.3, P.149, Vv.54-58
812 AdeC, Lv.3, P.287, V.15
813 AdeC, Lv.1, P.275, Vv.1-2; 17-18; 22-24
814 AdeC, Lv.1, P.276, V.55
815 AdeC, Lv.1, P.276, V.54
816 AdeC, Lv.2, P.184, Vv.1-2(g)
817 AdeC, Lv.2, P.185, Vv.1-3; 5-6; 9
818 AdeC, Lv.2, P.185, V.12
819 AdeC, Lv.3, P.287, Vv.16-18
820 AdeC, Lv.1, Pp.73-74, Vv.28-31
821 AdeC, Lv.3, P.69, Vv.75-85
822 AdeC, Lv.3, Pp.68-69, Vv.70-74
823 AdeC, Lv.1, P.102, V.34
824 AdeC, Lv.1, P.390, V.1
825 BS, Lv.10a, P.509, Ls.1-2(D)
826 AdeC, Lv.1, P.483, Vv.13-14
827 BS, Lv.10b, P.374, Ls.19-21(160)