



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Pedro Henrique de Brito Borges

O Marinheiro: Imagem, som e escrita

Memorial de experiências em cena e desdobramentos artísticos

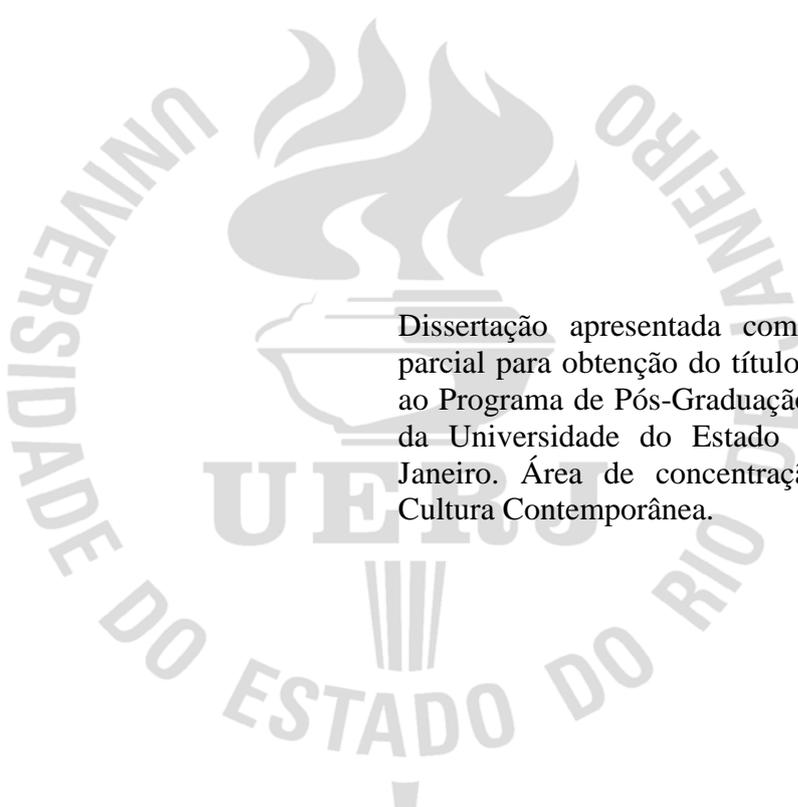
Rio de Janeiro

2021

Pedro Henrique de Brito Borges

O Marinheiro: Imagem, som e escrita

Memorial de experiências em cena e desdobramentos artísticos



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Nanci de Freitas

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B732 Borges, Pedro Henrique de Brito.
O Marinheiro: imagem, som e escrita - memorial de experiências em cena
e desdobramentos artísticos / Pedro Henrique de Brito Borges. – 2021.
68 f.: il.

Orientadora: Nanci de Freitas.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Teatro universitário - Teses. 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935. O
marinheiro - Teses. 3. Curta-metragem - Teses. 4. Memória coletiva na arte -
Teses. 5. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI – Teses. I. Freitas, Nanci de. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792:378.4

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pedro Henrique de Brito Borges

O Marinheiro: Imagem, som e escrita
Memorial de experiências em cena e desdobramentos artísticos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 15 de dezembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Nanci de Freitas (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Rodrigo Guéron
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Antonio José Jardim e Castro
Faculdade de Educação - UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À minha família, sem ela nada seria possível.

AGRADECIMENTOS

A dissertação é um trabalho individual, mas que não é feito por uma pessoa só. Para que a jornada do mestrado pudesse acontecer, muitas pessoas ofereceram suporte e participaram desse percurso. De muitas formas me senti acolhido em todo esse processo.

De antemão agradeço à minha família, à minha mãe Vera, por todo carinho e apoio, minhas irmãs Anna e Lygia, por toda parceria e amor incondicional que temos um pelos outros. Ao meu pai Orlando (in memoriam), que mesmo não estando presente hoje, foi professor universitário, sendo responsável por plantar em mim a semente acadêmica e segue sendo minha inspiração.

Às minhas tias Fátima e Helena, por manterem a família erguida e pelo acolhimento e à minha tia-avó Edna por me fazer redescobrir o carinho e o cuidado por alguém, mesmo sem se dar conta.

Aos meus amigos, que seguiram firmes, com laços cada vez mais fortes, em especial Mariana, Nina, Daniel, Camila, Ariana, Victor, Josiane e Geovana, os que fizeram minha pandemia ser menos dolorosa e mais afetuosa.

Quero agradecer também, e homenagear, minha melhor amiga, Ananda Valente (in memoriam), que deixou esse mundo por conta da Covid, por todas as ligações e abraços, por ter concedido a mim o privilégio de batizar seu filho.

Agradeço também aos professores Antonio Jardim e Rodrigo Gueron, pela generosidade com o texto da qualificação, pelo carinho com as palavras e orientações que muito contribuíram para o texto da dissertação, e por se disponibilizarem para a defesa.

À minha orientadora e amiga Nanci de Freitas, por todos os anos de troca, de aprendizado, pela força na orientação e acompanhamento no processo.

Finalmente, agradeço a todos que não estão citados nominalmente, mas colaboraram com essa travessia.

RESUMO

BORGES, Pedro Henrique de Brito. *O Marinheiro*: imagem, som e escrita - memorial de experiências em cena e desdobramentos artísticos. 2021. 68 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A partir do poema dramático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrito em 1913 e publicado em 1915, a dissertação desenvolve, em um primeiro momento, uma análise literária da peça e uma reflexão sobre a aproximação entre o teatro estático e o teatro simbolista. Em seguida, a pesquisa debruça-se sobre a encenação de *O Marinheiro* pelo grupo *Mirateatro! Espaço de Estudos e Criação Cênica*, montagem feita por alunos da graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UERJ, orientada e dirigida pela Prof^a Nanci de Freitas. Na parte final, o texto reflete sobre os novos caminhos artísticos desenvolvidos pelo grupo, com desdobramentos realizados em dois filmes de curta-metragem: um documentário sobre a encenação da peça e um filme ficcional, com roteiro a partir das memórias das personagens do texto de Pessoa.

Palavras-chave: O Marinheiro. Teatro estático. Fernando Pessoa. Cena contemporânea. Reflexividade. Artista-pesquisador.

ABSTRACT

BORGES, Pedro Henrique de Brito. *O Marinheiro*: image, sound and writing Memorial of experiences on stage and artistic developments. 2021. 68 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Based on the dramatic poem *O Marinheiro*, by Fernando Pessoa, written in 1913 and published in 1915, the dissertation develops, at first, a literary analysis of the play and a reflection about the approximation between static and symbolist theater. Afterwards the research focuses on the staging of the play by the group *Mirateatro! Space for Studies and Scenic Creation*, montage made by undergraduate students in Visual Arts at the UERJ Institute of Arts, supervised and directed by Prof. Nanci de Freitas. In the final part, the text reflects over the new artistic paths developed by the group, with deployment made in two short films: a documentary about the staging of the play and a fictional film, with a script based on the memories of the characters in the text of Pessoa.

Keywords: *O Marinheiro*. Static theater. Fernando Pessoa. Contemporary scene. Reflexivity.

Artist-researcher.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cenário de O Marinheiro	40
Figura 2 - Imagem de divulgação do espetáculo <i>Julia</i>	43
Figura 3 - Imagem de divulgação de O Marinheiro.	46
Figura 4 - Primeiro vídeo	47
Figura 5 - Projeção do primeiro vídeo.....	47
Figura 6 - Capturas de tela do vídeo Memórias.....	48
Figura 7 - Projeção do vídeo Memórias	48
Figura 8 - Captura de tela do vídeo Memórias	49
Figura 9 - Projeção do terceiro vídeo	50
Figura 10 – Captura de tela do terceiro vídeo	51
Figura 11 - Divulgação do espetáculo no Teatro Glauce Rocha	55
Figura 12 - Detalhe da sobreposição de imagens no Minidoc.....	56
Figura 13 - Imagem divulgação do filme e debates.....	57
Figura 14 - Imagens retiradas do filme <i>O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado.</i>	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O MARINHEIRO: PALAVRA E MEMÓRIA	15
1.1 Entrando no texto: imaginário e clausura	15
1.2 Teatro estático: ruptura com o drama e resposta metafísica das ações	20
1.3 As personagens: vozes e autorreflexividade	26
1.4 O espaço de um som preenchendo o som com silêncio	31
2 A ENCENAÇÃO DE <i>O MARINHEIRO</i>: UMA EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO CONTEMPORÂNEO.	34
2.1 Concepção espacial: uma redoma para as memórias.	34
2.2 Som e imagem: transbordamentos.	42
3 DO TEATRO AOS VÍDEOS: DESDOBRAMENTOS	53
3.1 O Marinheiro - Às vezes isso vai buscar sonhos.	53
3.2 O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado.	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Esta dissertação desenvolve uma reflexão sobre a minha participação na encenação de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, dirigida pela Prof^a Nanci de Freitas, no projeto *Mirateatro! Espaço de Estudos e Criação Cênica*, com apresentações de 2014 a 2016. Após essa experiência cênica, realizamos dois filmes de curta metragem: *O Marinheiro: às vezes isso vai buscar sonhos*, um documentário sobre o processo de criação do espetáculo, incluindo entrevistas com os participantes; *O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado*, um filme experimental, sem nenhum texto, apenas com imagens e sons que remetem às memórias das personagens da peça.

O enredo da peça pode ser sintetizado da seguinte forma: três mulheres, confinadas em uma torre, velam uma morta numa longa madrugada, envoltas em suas próprias memórias e sonhos. Uma das Veladoras conta a história de um marinheiro náufrago, que vive sozinho numa ilha deserta. Para sobreviver, ele precisa reconstruir seu mundo e suas memórias. Quando ele deseja se lembrar do seu passado, ele não consegue mais. Esta narrativa produz um encantamento entre as mulheres, que dialogam com a impensável liberdade do marinheiro, mas, em seguida, lançam-nas ao horror, ao temor de que tudo seja um sonho, inclusive elas mesmas.

O poema dramático *O Marinheiro*, escrito em 1913, faz parte de um conjunto de treze peças do autor, de um gênero denominado “teatro estático”. A ideia de um teatro estático, sugerida pelo dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, no fim do século XIX, refere-se a uma dramaturgia ligada ao simbolismo, com forte valorização da palavra poética, na qual as personagens não apresentam ações que desenvolvam conflitos dramáticos, mantendo-se a tensão nas palavras enunciadas. Além de *O Marinheiro*, única peça teatral completa, a fase de Pessoa no teatro estático teve dois períodos distintos: o primeiro, mais significativo, que engloba a maior parte das peças, entre 1913/1914 e 1918; e o segundo, entre 1932 e 1934, em que Pessoa escreveu alguns textos novos e recuperou outros antigos, mas faleceu antes de terminá-los. Os textos do teatro estático, por ordem cronológica são: *O Marinheiro*, *Diálogo no Jardim do Palácio*, *A Morte do Príncipe*, *As Cousas*, *Diálogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Inércia*, *A Cadella*, *Os Estrangeiros*, *Sakyamuni*, *Salomé*, *A Casa dos Mortos*, *Calvário*, *Intervenção Cirúrgica*.

O poema dramático *O Marinheiro* foi o primeiro texto que Pessoa publicou, sendo lançado no primeiro número da revista *Orpheu*¹. No índice, o título vinha marcado da seguinte forma: *O Marinheiro (drama estático)*. O texto foi responsável por apresentar ao mundo o dramaturgo Fernando Pessoa e sua aproximação do teatro estático, com forte interlocução com o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862 - 1949), principal expoente do teatro simbolista. A noção de um enredo - de um fio condutor do drama - encontra-se diluída no poema dramático, onde o tempo subjetivo é cristalizado de forma irreal. O homem, recluso em si, despreza o tempo cronometrado e cria suas próprias estações, as ações não se concretizam como vetores de conflitos intersubjetivos que poderiam se desenvolver rumo a um desfecho. A linguagem se torna o principal instrumento, capaz de revelar a natureza da humanidade obscura e fantástica.

Falar sobre a encenação de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, sobre o período em que estivemos pesquisando, sobre o meu afastamento e retomada do texto, sobre os vídeos que codirigi com a professora Nanci de Freitas, sobre os diversos documentários e trabalhos que fizemos, desde a minha chegada ao Mirateatro, também é falar da minha formação e de meu amadurecimento como artista e como pesquisador. Sinto que a abertura que tive no projeto para aprofundar estudos e me expor foi fundamental para a construção de minha jornada pessoal e profissional.

No Instituto de Artes, me graduei no Bacharelado em Artes Visuais, mas tive a oportunidade de ter uma formação específica na área de Artes Cênicas, atuando como artista e pesquisador no projeto *Mirateatro! Espaço de Estudos e Criação Cênica*². O projeto desenvolve, desde 2007, pesquisa e experimentação cênica, numa perspectiva ampliada do

¹ *Orpheu* - Revista Trimestral de Literatura foi um veículo de comunicação publicado em Lisboa em apenas dois números, correspondentes aos primeiros dois trimestres de 1915, sendo o terceiro número cancelado devido a dificuldades de financiamento. Apesar disso, a revista exerceu uma notável e duradoura influência: o seu vanguardismo inspirou movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa e brasileira, tendo como organizadores: Luís de Montalvor (para Portugal) e Ronald de Carvalho (para o Brasil). Apesar do impacto negativo que *Orpheu* causou na crítica do seu tempo, a relevância desta revista literária advém de ter, efetivamente, introduzido em Portugal o movimento modernista, associando neste projeto importantes nomes das letras e das artes, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros ou Santa-Rita Pintor, que ficaram conhecidos como geração d'Orpheu.

² Em sua trajetória, de 2007 a 2021, o Mirateatro realizou os seguintes trabalhos: 2007: *Mirateatro! Cena em processo* - experiência cênica, de caráter metalinguístico; 2008 e 2009: *Zona de risco* - processo colaborativo em torno do tema da violência urbana; 2011 - *Fica Frio: uma road peça*, com texto de Mário Bortolotto, de 1989; 2012 - *Valsa nº 6*, texto de Nelson Rodrigues, de 1951; 2013: implantação do Laboratório de Artes Cênicas; 2014 a 2016: *O Marinheiro*, peça de Fernando Pessoa; 2015: *Pele Tecido*, poemas de Ericson Pires. O projeto realizou também os seguintes documentários: *Zona de risco - O filme* (2011); *O Marinheiro: às vezes isso vai buscar sonhos* (2019); *Pele Tecido - mini doc* (2019); *LabCena: Espaço de pesquisa e criação artística na UERJ* (2020); *Mirateatro! Processos* (2021). Realizou também as videoartes: *Corpo-papel* (2018); *O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado* (2019); *Live tentativa* (2020); *Selfie Atônita* (2020); *Malas de dinheiro* (2021). Site do grupo

teatro, em suas vertentes textuais, audiovisuais e performativas, tendo em vista a transversalidade de linguagens artísticas. O projeto procura contribuir para a formação artística, teórica e técnica de estudantes e artistas, expandindo o pensamento crítico sobre poéticas, políticas e produção cultural, na contemporaneidade.

Os percursos que cruzei no grupo foram muito plurais: entrei como bolsista de graduação no Mirateatro em 2011; fiquei até o ano seguinte e voltei entre os anos de 2014 e 2016. Nesse tempo que passei no grupo como estagiário, participei da montagem da peça *Valsa nº6*, de Nelson Rodrigues, em 2012, além da já mencionada peça de Fernando Pessoa. Durante o período de formação de graduação, tive a oportunidade de estudar teorias do teatro e desenvolver práticas criativas relacionadas à cenografia, luz, som, projeção, videoarte. Em 2016, voltei ao projeto como pesquisador, a partir de uma bolsa concedida pelo edital da FAPERJ - Treinamento e Capacitação Técnica (TCT), desenvolvendo, durante três anos, pesquisas sobre a cena contemporânea e multilinguagens. Neste período, participei da montagem do espetáculo *Pele Tecido*, a partir do livro homônimo de Ericson Pires, projeto no qual captei, finalizei e editei os vídeos que fizeram parte do espetáculo, numa busca por criar novas imagens que complementassem as cenas, além de finalizar e operar o som.

Após essas experiências, decidimos catalogar materiais para a criação de um documentário sobre a trajetória do grupo, resultando no filme *Mirateatro! Processos*, em fase de finalização. O filme é formado por sete minidocs sobre espetáculos e processos desenvolvidos no Mirateatro e no Laboratório de Artes Cênicas - LabCena, espaço implantado pela Prof^a Nanci de Freitas, em 2012, com o auxílio de um edital da FAPERJ. Num encaminhamento orgânico, cheguei à pesquisa de Mestrado, também orientada pela Prof^a Nanci de Freitas, contaminada por todos esses anos de experiência e processos ligados às artes visuais e à cena.

Tratar de questões tão densas, que são trazidas à tona pelo texto *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, foi um processo muito intenso para um estudante tão jovem, mas, apesar de me deparar com questionamentos tão profundos, foi encantador. Desde pequeno, tenho uma ligação com a literatura portuguesa; impossível não me lembrar do meu avô apresentando-me esse universo que era tão caro a ele e se tornou tão especial para mim. Tanto que o tema de minha dissertação de mestrado está ligado ao texto de Pessoa, à sua encenação, meus relatos e minha experiência artística a partir dele.

As primeiras leituras do poema dramático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, foram realizadas em 2013, seguidas de estudos, ensaios e estreia em 2014, no LabCena. Por mais proximidade que eu tivesse com a literatura portuguesa, estávamos vivenciando um novo

universo. Adentrar um texto do teatro simbolista, um drama estático, foi o ponto de partida para um universo original, não antes explorado. Ao longo do processo de pesquisa, concepção, criação e produção do espetáculo, formou-se uma equipe constituída por bolsistas de graduação dos cursos de Artes Visuais e História da Arte, do Instituto de Artes da UERJ, com a orientação da professora Nanci de Freitas. A equipe era formada pelas três atrizes: Gleice Uchoa, Lícia Gomes e Natasha Saldanha; quatro estudantes que atuaram na criação cênica: Ana Clara Souza e Carol Moreira (cenografia), Pedro Henrique Borges e Sarah Paulo (vídeos e produção), além da participação de Graciana Almeida na concepção de figurinos, ex-aluna da graduação, então ingressante no curso de Mestrado do PPGArtes. A equipe contou com a participação do iluminador César Germano de Oliveira Costa, profissional responsável técnico pelo Laboratório de Artes Cênicas, coordenado pela Prof^a Nanci de Freitas, e com a colaboração do músico Antônio Jardim, professor de Estética na Faculdade de Educação da UERJ e de Música na UFRJ, que cedeu duas composições suas que integraram a trilha sonora do espetáculo.

É importante que seja ressaltado que o projeto foi realizado por estudantes de graduação e não por profissionais de teatro, encarando com muita seriedade a montagem teatral, que fez parte da sua formação acadêmica e profissional. Além da criação dos elementos cênicos, atuamos em todas as partes técnicas e de produção do trabalho.

O espetáculo estreou no Laboratório de Artes Cênicas - LabCena, em 2014; participou, em 2015, do Festival Interuniversitário de Cultura - FestFic (evento que reúne a produção artístico-cultural do estado do Rio de Janeiro); e fez uma temporada no Teatro Glauce Rocha, em abril e maio de 2016. No Teatro Glauce Rocha realizou-se um ciclo de debates com a participação dos professores Antônio Jardim (UERJ/UFRJ), José da Costa Filho (UNIRIO) e Roberto Corrêa dos Santos (UERJ).

Alguns de nós já vínhamos de uma experiência com outro texto que entrelaça o verdadeiro e o irreal, *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues, que foi encenado em 2011 e 2012 pelo projeto Mirateatro. No espetáculo anterior, acessamos camadas do inconsciente de Sônia, uma adolescente de 15 anos morta pelo médico da família, suas descobertas da sexualidade e de seu pertencimento ao mundo. Era um universo expressionista que abordava a imaginação de uma personagem, com idade, ambiente e experiências bem definidas, ao contrário das personagens de *O Marinheiro*, cujas referências objetivas não são muito claras.

Durante três anos, estivemos envolvidos com o espetáculo: participamos de festivais, inauguramos o Laboratório de Artes Cênicas, ganhamos um edital da FUNARTE e montamos uma temporada belíssima no Teatro Glauce Rocha, ultrapassando os muros da Universidade.

As memórias desta experiência continuaram conosco, mas nos afastamos delas, pouco a pouco, até nos depararmos com um acervo com muitas imagens do espetáculo e vídeos não utilizados em cena, materiais documentados que foram sendo decupados para que voltássemos a contar outras histórias. Tempos depois da temporada, retornamos aos registros do processo de encenação e montamos um documentário sobre essa rica experiência, que resultou no mini doc. *O Marinheiro: às vezes isso vai buscar sonhos*, de 2019.

Nanci de Freitas e eu percebemos que ainda havia questões que atravessavam-nos e materiais a serem trabalhados. Idealizamos um novo filme, em 2020, que ganhou o nome de *O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado* (uma frase do poema dramático *O Marinheiro*), no qual as três veladoras de Fernando Pessoa aparecem conduzidas por suas memórias e devaneios, em meio à floresta, ao lago, a terra e, fundamentalmente, ligadas ao mar e ao horizonte, numa atmosfera de imensa incerteza, humanidade e solidão. Pensado a partir de fragmentos de imagens e arquivos de um processo anterior, resgatamos o material bruto das filmagens dos vídeos usados no espetáculo e mergulhamos nas possibilidades de criação de um trabalho autônomo, com vida própria, quando desgarrado de seu uso original. Não filmamos nada novo para este curta, apenas usamos os arquivos que tínhamos guardados: cada cena foi cuidadosamente escolhida, trabalhada e lapidada.

No primeiro capítulo desta dissertação, debruço-me sobre a poética do texto. A partir das memórias das personagens, entro na escrita de Pessoa pela clausura das Veladoras, buscando revelar o imaginário criado pelo autor, a percepção dos signos. Aprofundando a análise do teatro simbolista e do drama estático, uso como base teórica a pesquisa de Caio Gagliardi sobre a reflexividade dessa obra. Abordo também questões sobre a ruptura do teatro estático com a estrutura narrativa do drama tradicional, com base na crise do drama apontada por Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*, reflexões de Hans-Thies Lehmann, Jean-Jacques Roubine e trabalhos dos pesquisadores Portugueses Teresa Rita Lopes, Filipa de Freitas e Patricio Ferrari.

No segundo capítulo, apresento uma reflexão sobre a montagem do espetáculo pelo Mirateatro, desde a conceituação da encenação, dos elementos cenográficos, até os componentes imateriais que preenchem o espaço com som e imagem. Nesse ponto da dissertação, trago uma reflexão sobre a montagem feita por mim e por artistas-pesquisadores que viram o espetáculo: Antônio Jardim, José da Costa e Tatiana Motta Lima, numa costura entre composição e recepção do espetáculo. Dentre os elementos cênicos apresentados neste capítulo, destacam-se o uso de vídeos projetados em cena (contendo e contidos no cenário),

assim como a música e sonoridades. Falamos de um transbordamento do espaço cênico através da virtualidade desses elementos. Como fundamentação teórica para a encenação.

No terceiro capítulo, apresento desdobramentos posteriores de questões que marcaram minha trajetória como artista. Apoiando-me em aspectos de teoria das artes visuais e do cinema, aprofundo um estudo sobre os dois filmes que dirigi junto da Professora Nanci de Freitas: o documentário *O Marinheiro, às vezes isso vai buscar sonhos* e o filme experimental *O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado*. Os processos de criação e seleção das imagens, de ambos os filmes, foram feitos a partir do resgate de imagens de arquivo. Para estas reflexões, aponto alguns aspectos do que Gilles Deleuze chama de *cristais do tempo*, uma coexistência entre passado e presente cristalizado pela virtualidade da imagem gravada.

Nesta pesquisa, encontro-me à deriva das minhas experiências refletidas num trabalho que perpassa as lembranças da peça de Fernando Pessoa, da encenação e das práticas realizadas posteriormente. Cruzo a reminiscência desse Marinheiro ancorado na palavra, na linguagem, na imagem, no som e no tempo. A partir de todas as vivências com o poema dramático e desenvolvimentos de novas questões, em outras linguagens, esta dissertação navega e orbita sobre as memórias e lembranças que perpassam a minha experiência, com a apresentação de um memorial descritivo e enredado em diferentes relatos.

A recordação é uma traição à Natureza.
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.³

³ *O Guardador de Rebanhos* XLIII. In **Poemas de Alberto Caeiro**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993). - P. 66

1 O MARINHEIRO: PALAVRA E MEMÓRIA

1.1 Entrando no texto: imaginário e clausura

Por toda uma longa madrugada que traz recordações lancinantes, três mulheres velam uma morta e suas próprias memórias e sonhos. Narrando momentos que seus olhos não mais enxergam, elas experienciam sentimentos que não conseguem situar no tempo-espaço, gerando um espectro metafísico de dor, um rastro de densa fisicalidade. O estado corpóreo inerte das personagens sugere uma forte teatralidade. Elas estão confinadas dentro de uma torre e a única forma de ascender contra essa densidade corpórea é a palavra. Elas falam de tempos passados, da infância e da imersão na natureza, imagens que são lembradas, sonhadas e imaginadas. Uma das veladoras conta a história de um marinheiro náufrago, que vive sozinho numa ilha deserta. Para sobreviver, ele precisa reconstruir seu mundo e suas memórias. Quando ele deseja se lembrar do seu passado, ele não consegue mais. Esta narrativa produz um encantamento entre as mulheres, que dialogam com a impensável liberdade do marinheiro, mas, em seguida, lançam-nas ao horror, ao temor de que tudo seja um sonho, inclusive elas mesmas. Sentindo-se presas numa teia de sensações, elas anseiam pela luz do dia e pelo despertar do pesadelo. Eis o enredo de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, escrito em 1913 e publicado dois anos depois.

Ao entrarmos no texto de Pessoa, nós também nos sentimos enclausurados em uma torre, onde há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Na verdade, lá não é nosso lugar. Distanciados dessa realidade, somos espectadores e não passamos da entrada desse microcosmo em que habitam as três veladoras. Percebemos que, nesse momento, se desenha a poesia cênica de Pessoa. Sem saber que horas são, elas rememoram o passado. Sentimos que penetramos num lugar íntimo, em que não há relógio, é substancial, irreal e circunstancial. A atmosfera construída apenas pela penumbra é a redução das memórias e da intimidade, é o ponto que nos localizamos em *O Marinheiro*.

Todas as personagens procuram um fundo, que talvez já tenha sido encontrado. Cada figura, cada forma, cada massa compõe a fábula; cada ação, ainda que estática, é uma pequena história, assim como pequenos gestos são palavras, as palavras se lançam como gestos. Desde

as velas que ambientam o espaço até os sonhos projetados em histeria, passando pelo corpo velado de uma morta, criam-se pequenos contos e um grande ensaio das lembranças.

A persona criada para o Marinheiro, ainda que viva apenas na imaginação das veladoras e na nossa, segue com a verdade de quem se expressa; é, talvez, uma busca por um caminho para se perder e não ser encontrado, transitar num mundo criado, espelhado e mesclado. Como a Segunda Veladora nos narra, “seguindo uma voz que não ouço” (PESSOA, 2003. p. 6), é preciso abrir-se a aceitar emoções que se valham das possibilidades de escolhas como rejeição, negação, aceitação, afeto, descoberta, compreensão, paixão, saudosismo e identificação. O mundo de Pessoa fala sobre si mesmo, se devolve ao poeta a palavra.

Há certo grau de religiosidade no texto, de fetichismo na entrega das veladoras àquele Marinheiro, transgredindo a barreira corpórea. Ainda que despersonalizadas e identificadas apenas por um indicador ordinal, as personagens se mostram. Há uma personalidade psicológica sugerida em cada uma: é bonito e é belo, é platônico e dionisíaco, é sado, é pagão e é beato. Certo escândalo é causado por nós aceitarmos acreditar que a única coisa original e própria é casta, o corpo velado. Há quantos tipos de sensações expostas na nostalgia das três veladoras? Quantas formas de mascarar ou de entregar quem somos nós, a partir do que falamos sobre o outro, são possíveis? E de quantas mais formas podemos nos entregar, nos denunciar?

Para Maquiavel somos amorais e racionais; para Nietzsche nos tornamos assépticos a qualquer tema que nos choca, tentamos tratá-lo de forma científica, cada vez mais. Não há choque nem espetáculo gratuito na peça escrita por Fernando Pessoa. Pensar na morte de maneira clara, objetiva e simbolista não é óbvio, sendo necessário despertarmos para um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ações. A última rubrica da peça diz: “Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.” (PESSOA, 2003, p. 17). Nem todas as falas são respondidas com palavras, algumas mensagens são entregues com a falta de uma mensagem.

Fundamentando-se nas limitações da comunicação verbal e na premissa de silêncios eloquentes e densificadores, percebemos no drama estático um projeto de reformulação da linguagem dramática que integrou a dramaturgia simbolista, no período de formação do teatro moderno, tendo como maior expoente Maeterlinck, poeta e dramaturgo belga de língua francesa, autor de peças como *A intrusa* e *Os cegos* (1890) e *Interior* (1894). Destacam-se no “drama estático”, a ênfase na palavra poética, a ruptura com regras dramáticas convencionais, o quadro único, a ausência de enredo e ações que possibilitem o embate de

conflitos entre personagens e o encadeamento causal, que levariam ao acontecimento dramático.

Peter Szondi, no livro *Teoria do Drama Moderno*, afirma no seu primeiro parágrafo sobre as obras do autor belga: “procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (2001, p. 70). Maeterlinck também representa a natureza humana, dramaticamente, como objeto passivo da morte, quase que à espera dela. Se compararmos algumas falas de *Os cegos* com a primeira cena de *O Marinheiro* podemos apontar semelhanças textuais e observar esse sujeito que agoniza por uma resposta sem saber direito onde está, como o tempo subjetivo passa de forma diferente do real:

Primeiro cego de nascença: Mas ele não chegou ainda?
 Segundo cego de nascença: Eu não ouço nada.
 Mais adiante:
 Segundo cego de nascença: Será que faz sol agora?
 Terceiro cego de nascença: Será que o sol ainda brilha?
 O sexto cego: Não creio: já deve ser muito tarde.
 Segundo cego de nascença: Que horas são?
 Os outros cegos: Eu não sei. Ninguém sabe. (MAETERLINCK *apud* SZONDI, 2001, p. 72)

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.
 SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia. TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.
 PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso... (PESSOA, 2003, p. 4-5)

Percebemos que, no decorrer dos diálogos, o tempo é uma resposta. Não é apenas um momento oportuno para que uma ação se desenvolva, não é retratado um algo concreto determinado e organizado por algum instrumento humano, não é contado numericamente. As horas que não chegam, que são dúvidas entre as personagens, são um tempo esgarçado, esticado. A partir do momento que diagnosticam que não há um relógio entre elas, podemos ver um mergulho de maneira especial na noite. Ao passo que é um tempo inconsistente, também é o momento presente que abriga os cegos de Maeterlinck e as veladoras de Pessoa. Trama-se o destino das personagens à medida que essas horas passam e as histórias são contadas.

A palavra apresenta grande expressividade na peça *O Marinheiro*, reiterando a aproximação de Fernando Pessoa ao simbolismo e perspectivas sobrenaturais contextualizadas de forma ritualística, criando narrativas que se distanciam das histórias realistas. Os momentos de silêncio não fazem oposição à palavra e avolumam a poesia. O

texto apresenta uma variação na narração, em que o princípio de descrever, historiar, ou fazer o intermédio entre a cena e o leitor/público torna-se apenas um ato de contar uma história, menos focado no relato e mais próximo à comunicação de uma experiência pessoal, imaculada e etérea. O enredo não se desenvolve a partir da ação, não se produz sentido por conflitos entre personagens e sim pela metafísica, revelação contida nos diálogos. O desenrolar se dá através da observação da aura em cena: “Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo...” (PESSOA, 2003, p. 5).

Não há dinamismo objetivo na fábula apresentada em *O Marinheiro*, não há fazimento ou movimentação física das personagens no espaço, o que faz alguns estudiosos a considerarem a peça como “antiteatro”. Grande parte da narrativa segue um ritual que não hesita em fugir da realidade, mergulhando em certa atmosfera obscura na qual estão presas as veladoras, e que transcende a uma *mise-en-scène* espiritual, desafiando a transposição do poema dramático de Pessoa para o teatro. Não à toa a obra é raramente encenada.

O poema dramático é marcado pela despersonalização das personagens. Em determinado momento da cena, diz uma das mulheres que velam a morta: “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (PESSOA, 2003, p. 16). Diante da morte, se desperta um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ação. É um texto que se dá na memória e na percepção subjéctica, na descoberta de cada veladora. A dificuldade de se acordar tem no texto olhos de consciência que precisam despertar, após uma longa noite de terror que precede a aurora com seus primeiros raios de luz.

Antonin Artaud afirma em *O teatro e seu duplo*: “por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia” (ARTAUD, 2006, p. 17). Se nós temos algum lado divino, obscuro, místico, temos também uma invenção humana dessa magia, que acaba por corromper esse divino, inventado pelo terror. Como diz a Segunda Veladora:

As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse... (PESSOA, 2003, p. 6)

Pode-se sugerir também que o texto de Pessoa seja uma referência de vivências anteriores refletidas em sua escrita. Para isso inventa-se um país “aquele”, mas que tem o mesmo mar no horizonte. Vejamos um diálogo entre as Veladoras:

SEGUNDA — Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA — Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA — Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca... (PESSOA, 2003, p. 2)

O texto está temporalmente situado entre a Proclamação da República em Portugal e a Primeira Guerra Mundial, um período de instabilidade política e econômica em toda Europa, poucos anos antes da ditadura encabeçada pelo general Carmona e mais tarde governada por Salazar. Nesse sentido, afirma Caio Gagliardi:

O país em que a veladora diz ter vivido “outrora” é já, provavelmente, um Portugal anterior à profunda crise política que marca a infância de Pessoa em Lisboa. Na última década do século XIX, Portugal passa por uma de suas maiores humilhações internacionais, o Ultimatum inglês, de 1890. A Inglaterra exige, sob pena de invadir o país, que o rei retire suas tropas da região do Xire, na África, o que acarreta, com fortes ecos culturais, uma grave crise de identidade e orgulho próprio em sua população. Analogamente, a volta de Pessoa à terra natal, após receber durante nove anos uma formação tradicionalmente inglesa, em Durban, na África do Sul, situa-se pouco antes do regicídio de 1908, isto é, do brutal assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro por um fanático republicano, e pela decorrente proclamação da República, em 1910. (GAGLIARDI, 2011, p. 110)

Como diz Caio Gagliardi, *O Marinheiro* é um texto que por mais que tentemos decifrar e pensar nas camadas diversas, só encontramos outras tantas, nos deparamos com um universo hermético que foge da compreensão racionalizada. Talvez o conhecimento desses lugares, por onde o autor navegou no mundo, faça sentido para analisarmos os estímulos aos quais Pessoa estava exposto e que se somam às inquietudes internas que explodem na sua escrita. É mais um dos véus dos quais podemos tentar enxergar sob novas óticas que surgem, ao passo que adentramos no texto, assim como sua discursividade, referências da natureza, da geografia portuguesa e subjetividades das personagens.

1.2 Teatro estático: ruptura com o drama e resposta metafísica das ações

Percebemos na estrutura textual da peça *O Marinheiro* uma composição poética trabalhada no rigor da ourivesaria, passagens polidamente líricas, num complexo jogo de paisagens que permeiam passado, presente, história, memória e imaginação, que seguem o fluxo de descobertas das personagens. Embora a Segunda Veladora, em certo momento, seja transfigurada em narradora e divague sobre a vida do Marinheiro, a fragmentação das memórias das personagens e a ausência de ações nos remetem a uma dimensão lírica com sugestões visuais das narrativas. Podemos ver, inclusive, uma relação entre memórias fortes e acenos frágeis: “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...” (PESSOA, 2003, p. 5).

O espaço discursivo de *O Marinheiro* não pertence a um plano ordenado, cartesiano. A ruptura com a narrativa clássica, segundo referências à poética aristotélica, que estabelece princípios bem definidos para os gêneros (épico, lírico e dramático) e um encadeamento sequencial para o enredo dramaturgico, com início, meio e fim, clímax e desfecho, fica evidente no texto. Os diálogos não constituem situações dramáticas que produzam uma relação conflitual e de causalidade entre as personagens. A estrutura dramaturgica parece obedecer às unidades de tempo e lugar: as ações acontecem num lugar único – o espaço onde as três mulheres velam a morta - e a temporalidade das ações ocorrem numa única noite. No entanto, pode-se observar que tempo e espaço, apesar de indicações claras no texto, extrapolam aspectos objetivos, sugerindo uma perambulação das veladoras por tempos e espaços outros, que acolhem as memórias, o imaginário e os sonhos.

Esse fenômeno de ruptura com a narrativa clássica, que ocorre entre diversos dramaturgos modernos, do final do século XIX e dos primeiros decênios do século XX, é identificado pelo pesquisador alemão, Peter Szondi, como a “crise do drama”, em seu livro *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Segundo o autor, o drama perdeu a característica de manter suas feições clássicas “puras” e desenvolveu a dialética da obra de arte entre forma e conteúdo, recusando modelos preestabelecidos e buscando novas formas relacionadas ao contexto histórico. Denota-se uma espécie de dramaturgia voltada para a concretização de textualidades híbridas. A hibridização do drama se deve à incorporação crescente e frequente de elementos épicos e líricos nas obras dramáticas. A tese apontada por Szondi, que chamou de “crise do drama” ou “morte do drama”, refere-se ao esmagamento da noção estrutural aristotélica já mencionada, como forma absoluta. A morte representada pela dissolução dos

gêneros literários revela a emergência de um novo tipo de texto teatral baseado em um discurso cada vez menos normativo e mais contraditório. A crise do drama é enfatizada pela diluição da noção de fronteiras entre os gêneros, especialmente pela narratividade na representação da ação e do tempo-espço, com o drama se esvaindo e chegando às formas épicas, cujo exemplo evidente é a poética de Brecht, caracterizada por composição em quadros episódicos, pela quebra do ilusionismo teatral e o distanciamento crítico.

Estas novas concepções de drama estão relacionadas com a emergência da encenação moderna como arte autônoma não sujeita à hegemonia do texto, como analisa Jean-Jacques Roubine em seu livro *A Linguagem da encenação teatral*. O nascimento do teatro moderno traz em pauta duas correntes modernas marcando a dicotomia entre naturalismo e simbolismo. A primeira seria marcada por uma “ambição mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação”. O ilusionismo naturalista talvez “corresponda à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real: conquista científica, colonial, estética” (ROUBINE, 1998, p. 25). A segunda corrente, o simbolismo, por outro lado, busca o signo teatral capaz de fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária sobre a sensibilidade do espectador. O simbolismo é marcado pela multiplicidade de recursos e é considerado um dos principais responsáveis pela renovação da cena europeia, sustentando um debate sobre a representação do real e do irrealismo.

A determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, a recusa da camisa-de-força da representação ilusionista, da qual o naturalismo é apenas uma ponta levada às últimas consequências, afirmam-se nos principais centros do teatro europeu, com Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou (ROUBINE, 1998, p. 20).

Com os avanços tecnológicos, o palco se tornou um terreno fértil para materialização de realidades e irrealidades subjetivas que eram incapazes de serem absorvidas pelo naturalismo. O teatro simbolista tem seu auge na metade do século XIX, pouco antes das primeiras experimentações dos irmãos Lumière, mas já contava com inovações de luz e uma fuga da representação fotográfica-real. O que não era apenas uma orientação estética, mas parte da identidade do movimento. “O naturalismo define, delimita uma área. Automaticamente é criado outro lado, uma periferia, que o naturalismo se recusou a ocupar, mas que outros artistas optaram por valorizar” (ROUBINE, 1998, p. 28).

A recusa de certa representação mimética e figurativa na encenação, com o uso de painéis pintados no fundo do palco, também foi importante para um novo entendimento do texto, levando à cena não personagens propriamente ditas, mas alegorias a representar

sentimentos e ideias. Em peças simbolistas, o interesse pelo subjetivo, pelo irracional, pelas experiências culturais compartilhadas e temas característicos do misticismo, enfatiza um senso agudo de mortalidade e transcendentalismo, através das palavras, sem nomear objetivamente os elementos da realidade. A ênfase no imaginário e na fantasia sugere imagens para a criação de cenário, som, luz e ambiente extremamente rebuscados. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valem da intuição e não do empirismo, da racionalidade científica. Preferem o vago, o indefinido ou impreciso, a névoa, em oposição ao dia e à lógica. Buscam na valorização da espiritualidade humana questões do seu universo onírico, transcendental. A visão objetiva da realidade não desperta mais interesse para os simbolistas. Dessa forma, é uma escrita que se opõe à poética parnasiana e se reaproxima da estética romântica, porém, mais do que voltar-se para o coração, os simbolistas procuram o mais profundo do "eu" e buscam o inconsciente. Essa transformação do espaço em um jogo ou sonho e as sensações difusas são percebidas dentro do texto de Fernando Pessoa e, somadas à ausência de ação dramática, temos o autodeclarado “teatro estático”.

Em relação às questões apresentadas por Peter Szondi sobre a crise do drama, Hans-Thies Lehmann propõe, no *Teatro Pós--Dramático* (2007), que o conceito de “drama moderno” superou o próprio conceito de moderno. Percebe-se que, no drama moderno, embora o texto esteja longe das características dos métodos clássicos de expressão, ainda exerce uma influência importante na composição cênica. Lehmann criou o conceito de “teatro pós-dramático” demonstrando a subversão da estrutura dramática no teatro contemporâneo. Gradualmente, atribuem-se rituais aos personagens de uma nova categoria cênica da representação. O autor alemão apresenta, como uma das características do teatro pós-dramático, a substituição da ação pela cerimônia, entendida como:

Toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos, porém, com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visual-arquitetônicos; formas para-rituais como a celebração (não raro profundamente negra) do corpo, presença; a ostentação enfática ou monumental. (LEHMANN, 2007, p. 115)

Podemos pensar o texto de Fernando Pessoa como ato solene, um atravessamento de diferentes dimensões, uma formalidade necessária para a conclusão da vida e endereçamento da morte, um velório, uma cerimônia. A primeira rubrica do texto pessoano já nos coloca em um velório, no alto de uma torre. Talvez um caixão carregue uma donzela de branco e três outras a velam, sem nomes, sem rostos, apenas iluminadas por tochas.

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela. É noite e há como que um resto vago de luar. (PESSOA, 2003, p. 1)

Mesmo que possamos entender e tenhamos referência cultural desse rito, é uma informação do texto e temos a impressão que se perpetua em um átimo. O velório se dá ao longo de uma noite, desde o crepúsculo até a aurora, quando os raios de luz alaranjados e avermelhados adentram por essa pequena janela e revelam o horror íntimo que as mulheres estão passando. Os pensamentos, que precedem a aflição do corpo revelado pela luz do sol e sugerem que a morte é também um despertar, nos fazem crer ou não que tudo não passa de um longo sonho.

Pensar no velório representado em *O Marinheiro* como o sepultamento de uma parte de nós mesmos, ou recobrar memórias que são trazidas contra nossa vontade, pode nos levar a andar por um limiar e causar um estranhamento. O pesar que o texto traz na leitura de uma cena, um ambiente caro a todos que compartilham dos mesmos códigos culturais, desses mesmos universos sociais e simbólicos, como citado acima, subverte as possibilidades de espelhamento das ações, pois ora somos nós velando um corpo, ora somos nós que somos velados neste ritual.

As veladoras atormentadas com histórias sobre o tempo, sobre o tempo do Marinheiro, sobre o espaço temporal daquela noite, ecoam o caos das lembranças e ordenam um retorno à terra firme. Assistimos a uma espécie de teatro dentro do teatro: as personagens em primeiro plano tentam criar uma cena ideal em que o ausente protagonista sonhador fosse retratado, mas elas fizeram um segundo plano de forma tão intensa que começamos a substituir o primeiro, a idealidade acabou eliminando a materialidade.

De forma que não pode ser conclusiva, vejo que *O Marinheiro* é um rito de passagem, tanto para o autor, como para quem se envolve na trama. Além de ser norteado pela palavra e pela linguagem, o texto se faz presente no lugar da ação, nesse poema dramático do teatro estático. No entanto, as três mulheres lutam pela falta de sentido das coisas, enfrentam o símbolo de todas as coisas a respeito da vida. Inertes. Mas sem nenhuma ação? A resposta dependerá dos limites do conceito. Incluir perspectivas ou considerações para ações internas que se dão apenas como um gesto físico? Restringir-se de realizar ações externas ou aceitar

pressupostos cheios de tensão interna nas palavras? Nessa ruptura com o drama clássico, Pessoa reitera o ponto de vista do teatro estático:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. 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. (PESSOA, 1994, p. 78)

No texto *O Marinheiro*, vemos a importância da interlocução das personas em cena para que se construa o sentido, ainda que não ocorram ações físicas e sim a resposta metafísica das “ações”. A palavra se faz presente e se materializa na atmosfera fúnebre, como se não houvesse força física para qualquer movimento que não fosse substancialmente intelectual.

Apesar de um enunciado, aparentemente inerte e paralisado em *O Marinheiro*, quando pensamos nas situações postas em cena, a carga semântica e poética do texto sugere uma auto reflexividade no discurso e faz um movimento para dentro do texto. O “agir” nos remete à linguagem e não aos corpos em cena. A performatividade das “ações” e da subjetividade se dá pela palavra. As estruturas discursivas da obra transformam a linguagem verbal em ações, sem que seja necessário um gesto para interromper a memória. Diz a Segunda Veladora:

Quem poderia gritar para despertarmos?
Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (PESSOA, 2003, p. 13)

Não há intenção do texto em se mostrar como uma performance (até por ser anterior à própria ideia de performance), mas percebemos hoje, contaminados pela contemporaneidade, uma perspectiva artística de performatividade, que se dá pela linguagem e que se descola das produções anteriores ao século XX, ainda que por outro lado converse com o simbolismo.

A linguagem não deve ser considerada em abstrato, em sua estrutura formal apenas, mas sempre em relação a uma situação em que faz sentido o uso de tal expressão. Desta forma, superam-se as barreiras entre linguagem e mundo, entre o sistema de signos sintaticamente ordenados e a realidade externa a ser representada. (AUSTIN, 1990, p. 10)

Pensando na linguagem como algo que não é apenas descritivo, também podemos perceber a palavra como ação, algo que ocorre no texto de *O Marinheiro*: a fala executa a ação todo tempo, na peça. Diz a Terceira Veladora:

Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes. (PESSOA, 2003, p. 12)

Para além das diretrizes simbolistas, em especial a influência do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, a discursividade pensada cria uma nova perspectiva no campo filosófico da semântica, substituindo a noção de representação por significado. Como dizem Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, editores do livro *Teatro Estático*:

É preciso ter em conta que Pessoa não foi um simples seguidor de novos movimentos, mas procurou sempre recriar o seu próprio universo. Neste sentido, o teatro estático não é um mero devedor das diretrizes simbolistas [...] A criação do poeta não é feita de mera imitação de modelos prévios: ela estabelece-se na conjugação de várias vertentes, que incluem o interesse por diferentes áreas do conhecimento, para além da literatura, como a ciência, a teologia, a filosofia e o esoterismo. (FREITAS e FERRARI *apud* PESSOA, 2017. p. 12)

Para além de vertentes e movimentos específicos, o teatro estático de Fernando Pessoa continua desafiando nosso ímpeto de categorizar. Pode, inclusive, se aproximar de determinadas correntes da cena contemporânea e de aspectos apontados por Lehmann. Apesar da grande difusão do teatro de imagens que prescindem do texto, como o do encenador americano Robert Wilson, certos autores que contrapõem-se à casualidade trivial da experiência cotidiana, mostram o homem entregue ao seu destino, seguindo algo que permanece constantemente obscuro. No *Teatro pós-dramático* observamos que as questões do texto pessoano também são abordadas por autores que o sucederam, como o polonês Thadeusz Kantor e o alemão Heiner Müller, que Lehmann coloca como “manifestação teatral do “destino” e dos espíritos”, assim como a valorização do discurso poético. (LEHMANN, 2007, p. 96)

1.3 As personagens: vozes e autorreflexividade.

Percebo quatro personagens na peça *O marinheiro*: as três veladoras e a personagem do título, mas somente as veladoras estão em cena e são impessoalizadas, sendo descritas como Primeira, Segunda e Terceira. Quando pensamos na desindividualização das personagens da peça, não vemos uma ruptura tamanha que as afaste do ideal antropomórfico, mas vemos recuos antropocêntricos: ora a natureza humana está ali exposta, ora se fala de algo divino, irreal, obscuro. Podemos pensar nas veladoras como “impersonagens”, como aponta Jean-Pierre Sarrazac em seu livro *Poética do drama moderno* (2002): a separação da existência e da vontade de agir, a perda da identidade e a eliminação das características pessoais.

A Primeira é a responsável por falar do passado, por pensar na beleza do que já passou. É rebatida repetidas vezes pela Segunda, que não enxerga nada de belo em falar do passado: “Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...” (PESSOA, 2003, p. 5).

A Segunda é a narradora de um sonho, que é contado na maior parte do texto e traz à tona todas as angústias das três veladoras. A partir da descrição construímos, pela primeira vez, formalmente a imagem do Marinheiro, como e onde ele vivia, o motivo de se encontrar longe, suas angústias e temporalidades.

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (PESSOA, 2003, p. 9)

Destaco a importância do relato da Segunda, pois é a partir desse momento que temos inclusive o título da peça. As mulheres em cena passam a olhar para esse sonho e a vislumbrar os montes, os riachos e o mar de suas memórias. Até então, elas permaneciam de certa forma presas ao quarto sem relógio, no tempo inerte do velório. A Terceira parece um pouco mais confusa: “Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...” (PESSOA, 2003, p. 6). Ao passo que a Primeira é

segura do seu passado, a Terceira é perdida e insegura. Ela tem medo e se volta para as outras veladoras, suas irmãs, numa tentativa de buscar alguma segurança.

Não existe uma totalidade identitária entre elas. Podemos ver alguns traços que as definem e singularizam, porém, ao longo do texto, essas três mulheres vão desbotando suas personalidades e embaralhando, se fundindo, cada vez mais horrorizadas, pois há uma unicidade nas suas angústias. Diz a Segunda, em determinado momento: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...” (PESSOA, 2003, p. 15). Podemos perceber que há algum tipo de independência de caráter entre as três, mas elas passam a sentir as mesmas coisas e a ter os mesmos questionamentos, a partir daí.

As três dialogam, dando, porém, mais a impressão de monólogos solitários que, a dada altura, assume certa unidade, sendo impossível não pensar nelas como entidades refratadas de uma figura única, o que não surpreende a ninguém que conheça, minimamente, a multifacetada personagem-de-si que foi Fernando Pessoa.

As três irmãs sentadas em suas cadeiras, na sala de uma torre, em um castelo, velam o corpo de uma morta em seu caixão. Velas acesas, uma única janela ao fundo, de onde se vê uma colina e, mais ao longe, um azul que pode ser o mar. Há um resto de luz que ilumina o velório. Esse é o ambiente que propõe Fernando Pessoa e que não servirá de apoio a nenhuma ação; no máximo, será um ressonador dos sonhos e angústias das três veladoras. O silêncio é sempre presente, aumentando a inquietação por parte delas. É preciso quebrar o silêncio.

Essas donzelas são criaturas da noite, são tecedoras da vida do Marinheiro, que embora dê o título à obra, não se faz presente fisicamente, temos apenas suas lembranças, seus sonhos e desejos, externalizados pela Segunda Veladora. Ele é apenas uma memória, parte de um sonho. Uma figura narrada durante o espaço dessa noite do velório. Podemos associá-las às Moiras da mitologia grega (Parcas, na mitologia romana), as três irmãs que determinam o destino de Deuses e homens. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e contar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Durante o trabalho, as moiras fazem uso da “roda da fortuna”, que é o tear utilizado para se tecer os fios. As voltas da roda posicionam o fio do indivíduo em sua parte mais privilegiada (o topo) ou em sua parte menos desejável (o fundo), explicando-se assim os períodos de boa ou má sorte de todos. Além disso, elas cortavam o fio da vida e eram responsáveis pela continuação do caminho até a morte. No período de uma noite, representada no texto de *O Marinheiro*, vemos toda a tragicidade na rememoração da vida até o horror íntimo e a hora em que tudo acaba.

A introdução do sonho do marinheiro na peça remonta à origem da tragédia, que se baseia em antigas lendas que atravessavam os séculos, perpetuando-se pela tradição oral. O sonho do marinheiro carrega consigo uma espécie de aura mítica em torno da criação, cujo cerne reside na transposição do plano da imaginação para o da realidade (GAGLIARDI, 2011, p. 108).

Penso nessas três veladoras como espelhos fragmentados em que se tenta descobrir alguma unidade, algum traço de identidade do corpo velado. Ao longo da peça, são elas que indagam: "Não nos íeis dizer quem éreis?" (Primeira); "O que eu era outrora já não se lembra de quem sou" (Terceira); "Quem sabe por que é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recorde?" (Primeira); "Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?" (Segunda). E quando me refiro ao espelho, penso na possibilidade de enxergar quem nós somos, ou quem é essa pessoa que é questionada o tempo todo, uma imagem virtualmente irreal.

Além das veladoras e da personagem Marinheiro, que é narrada, há uma insinuação de outra personagem que não sabemos de quem se trata: "Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?" (PESSOA, 2003, p. 16). Diz o pesquisador Antônio Jardim:

Quem haveria de ser? Quem ousaria responder? Quem poderia responder. Se perguntamos quem, dirigimos mal a questão. Não é um quem, é um que, que se põe como res-posta. Essa coisa que se põe é a música. Não a música, musicalmente utilizada neste espetáculo, não, não é a essa que se está referindo. Trata-se da música instaurada previamente pelo próprio poeta. A música da palavra. [...] A música é aqui a contraparte necessária ao drama, à trama; a música desfaz a trama, e ao desfazê-la constitui o drama fundamental de ser e existir na densidade poética de superação da morte, da vida? Nesta obra, precisamos nos retirar da posição de entendimento e precisamos ser ouvintes, precisamos ouvir este texto como ouvimos música. Aqui não somos sujeitos, ao contrário, estamos sujeitos. Aqui, estamos integralmente sujeitos à cena, às personagens, à iluminação, ao cenário, à direção, às atrizes, à música, mas em especial ao texto protagonista-poético. Desse modo, o poético se presentifica. O poético é presença tempo-espacial inequívoca, enquanto se faz uma música da realização. Não uma música que sublinha uma ação. Não! Mas a música composta e aqui posta pelo próprio de um tal Fernando Pessoa. Assim, musicalmente, ele propõe a tramática e a dramática neste argonauta⁴ inaugural aqui denominado *O Marinheiro*.⁵

Já Caio Gagliardi, no texto *A reflexividade discursiva no texto O Marinheiro de Fernando Pessoa*, tema que será abordado mais à frente, constrói uma relação entre a quinta pessoa e o autor:

⁴ Os Argonautas são cada um dos lendários heróis gregos que viajaram na mitológica nau Argo, em busca do velocino de ouro.

⁵ Texto apresentado ao elenco e direção durante o debate após uma sessão do espetáculo, apresentado no Teatro Glauce Rocha, no dia 19/04/2017. Antônio Jardim também é o compositor da trilha sonora do espetáculo

Claro está, portanto, que *O marinheiro* apresenta, ainda que de modo velado, uma forte reflexividade discursiva, que se manifesta tanto no nível do enunciado (nos momentos em que as personagens se questionam) como no nível da enunciação (nos momentos em que essas vozes se confundem com uma instância elocutória exterior à estrutura da peça, isto é, a voz autoral). Ler (mas sobretudo reler) *O marinheiro* consiste, assim, na engenhosa tarefa de se descobrir véus por trás de véus, caixas dentro de caixas (a exemplo das matrioskas, as bonecas russas feitas de madeira oca, que englobam umas às outras), teatros espelhando teatros. Lê-lo é já, portanto, cair num abismo (mise en abyme) existencial, do qual transborda a consciência absolutamente ativa e lúdica de seu autor. Em *O marinheiro*, o teatro assume o estatuto de metáfora mais ampla do jogo ilusório a que se destina o conhecimento de categorias outrora transparentes, tornadas instáveis na modernidade: o *autor* e a *personagem*, a *identidade* e a *alteridade*, a *ficção* e a *realidade*. Aqui, esses pares aparecem não apenas indistintos, como trocados. (2011, p. 116 - 117)

A palavra, especialmente no teatro estático, é fundamental. O texto, apesar de conter a narrativa do *Marinheiro*, apresenta todas as menções ao passado de forma lírica e subjetiva. É como se fosse possível pensar em cada sonho, cada memória como parte do presente e, a partir daí, temos esse complexo jogo de passado e presente, memória e imaginação. O próprio ritmo dado pela fragmentação e colagem dos momentos e das palavras traz a dimensão poética do drama estático, não a ação física. Como bem pontuado pelo professor e músico Antônio Jardim, a palavra vira música e preenche o espaço, tanto a palavra, quanto o silêncio que também é texto. Expandindo a ideia da palavra como personagem, pensando na mão do poeta como detentora da palavra, e analisando as possibilidades de construção das diferentes identidades pessoais a partir das demais personagens de *O Marinheiro*, podemos enxergar uma consciência no desdobramento poético da obra que insere o autor no texto, com traços de todas as personagens e espelhamento de sua facetas. Vejamos a análise de Filipa de Freitas e Patrício Ferrari:

Fernando Pessoa, o qual, pela via da sublimação, teria se transformado no amante de si mesmo, na medida em que amado por Deus. Para ele, trata-se de amar para além de qualquer máscara com que se reveste o objeto perdido de desejo, para além de qualquer simulacro desse objeto, e por isso extrai do sem sentido a própria força do fazer poético, sua zona de silêncio produtora do efeito estético, em si sublima (FREITAS e FERRARI apud PESSOA, 2017. p. 13).

Assim como as múltiplas personas de Pessoa, *O Marinheiro* é um texto que precisa ser devorado e decifrado inúmeras vezes; assim como o autor adepto do ocultismo, o drama estático tem uma carga de natureza imprecisa e irreal, que pede para ser desvendada. A teatralidade dissoluta e a falta de contextualização histórica são elementos que devem ser considerados em um texto que se passa numa única noite, mas que dilui a ação que faz o

drama andar, propondo a todo tempo um jogo de definições e indefinições, entre sujeito autoral e personagem, entre o real e o irreal.

Embora tenha sido produzido em prosa, *O marinheiro* é permeado de um lirismo sugestivo, cinzelado por pausas e reticências. Associado a ele, a sensação de irrealidade acompanha sua leitura, como se uma leve bruma encobrisse a cena única, toldando-a com uma atmosfera de sonho, própria da sondagem psicológica presente nos diálogos. Essa atmosfera carrega também algo de sinistro. Isso porque a condução do drama é análoga à de um suspense metafísico: em mais de um momento das falas das personagens, algo parece estar para ser revelado, e a previsão dessa descoberta causa-lhes espanto e temor. (GAGLIARDI, 2011, p. 101)

A partir de *O Marinheiro*, Pessoa expande os fragmentos de suas personas para a sua nova literatura. O texto foi publicado em 1915, época na qual já existiam seus principais heterônimos. Há teóricos que sugerem que cada uma das veladoras é o prenúncio de cada um deles: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. No seu livro *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création* (2004), Teresa Rita Lopes evidencia especialmente em Caeiro o aspecto de fuga, um espírito solar, em contraponto ao próprio Fernando Pessoa e a Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Temos afirmado que Caeiro é o único a procurar uma escapatória no seio da Mãe-Terra, da qual ele é um pouco o profeta. Apesar da sua vontade de o seguir, as outras personagens e o seu próprio criador seriam antes atraídos/ virados para uma Mãe-Noite-Terra (LOPES, 2004, p. 436).

Também trago a dissertação de mestrado de Thiago Sogayar Bechara, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando Pessoa, a partir do drama estático O marinheiro*⁶ em que o autor triangula e condiciona uma intensa relação entre as personagens da peça e seus futuros heterônimos.

Desse momento em diante, ele teria levado às últimas consequências a criação de uma realidade própria, que comportasse conscientemente todos os seus processos mentais e diferentes personalidades. A literatura irá adquirir tal importância nesse processo que Pessoa assumirá que não sente, senão literariamente, que é poeta em período integral, seja qual for o poeta em questão, e que, portanto, o eu indivisível não está em lugar algum: ele é muitos e nenhum ao mesmo tempo.

Dos heterônimos citados até aqui, podemos destacar que dois deles passaram por grandes navegações: Ricardo Reis cruzou o Atlântico, vindo de Portugal para o Brasil, e

⁶ https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30358/1/ulfl240789_tm.pdf

Álvaro de Campos realizou uma viagem ao Oriente, registrada no seu poema *Opiário*. Mais tarde, teve sua fase de maior importância, a *Ode Marítima*. Outro ponto a ser ressaltado é a profunda ligação de Caetano de Campos com os elementos da natureza, tendo nela a sua crença, sua convicção. Na peça *O Marinheiro*, tanto o mar quanto outros elementos da natureza são determinantes na constituição das personas das três veladoras.

Desde o começo da peça, quando é indicado que as personagens estão numa torre de onde se pode ver o mar, até o naufrágio do marinheiro, narrado no sonho, e as inúmeras vezes em que citam que são rodeadas pelo mar, percebo uma relação paradoxal com a possibilidade de fuga e o confinamento causado pelo oceano, algo que percebemos na história dos portugueses, na relação com o Atlântico. Se, por um lado, as veladoras estão presas e vislumbram uma liberdade através do mar e dos sonhos que esse mar pode buscar, no próprio sonho-relato da Segunda vemos o mar como guardião do marinheiro náufrago, na ilha de onde não consegue sair por sua própria natureza rodeada de mar por todos os lados.

A autoreflexividade em *O Marinheiro* aponta para questões próprias do autor e seus desdobramentos, a partir de imagens fragmentadas que buscam por uma unicidade no texto. Por outro lado, podemos sugerir uma reflexividade, que é mais do que um recurso estético ou uma forma de narrativa: a literatura aqui se debruça sobre a própria literatura, ela assume seu espaço ficcional e se relaciona com outras obras do autor, anunciando, de forma emblemática, a produção futura, quando surgem os heterônimos.

1.4 O espaço de um som preenchendo o som com silêncio

A Palavra/Autor é capaz de provocar os maiores abismos em cena. Gosto de pensar que o silêncio também fala, pois existe um sentido discursivo importante dentro da obra em todas as pausas, reticências, em toda a falta de ação e som. Quando falamos de silêncio, neste trabalho, não é sobre palavras silenciadas e sim sobre o que a ausência de som guarda e preenche. Falamos do silêncio como uma operação simbólica que ordena o universo do imaginário, no campo do sentido, para nós, seres da linguagem.

Como expõe Sarrazac, no livro *O futuro do drama*: “No drama moderno, a palavra é um signo fracturado: a personagem fala, mas o pensamento, transferido para o espaço da linguagem, encontra-se algures noutra sítio”. (2002, p. 61). No diálogo tradicional, a fala carregava um sentido nocional e exercia o controle de um pensamento. O declínio desta

dialética deixa de pressupor o homem/ator - a personagem de teatro - como sujeito agente da linguagem e também foge da ótica de que cada uma das suas palavras – cada repetição de uma delas - assim como sua propriedade sobre elas é inviolável, bem como a exteriorização do seu pensamento.

A partir desse ângulo, vejo no poema dramático de Fernando Pessoa, que, ao nos depararmos com uma narrativa, qualquer obediência do homem à linguagem deve ser repensada. Perspectivas de identidades vacilantes, com traços incertos na linguagem em relação às criaturas com as quais nos deparamos no texto, devem ser analisadas como uma metáfora não literal da subjetividade humana e, por que não, da carga divina dentro de nós.

Ainda que não seja possível ver o silêncio – há somente pistas, só podemos vislumbrar seus traços – podemos percebê-lo ocupando o espaço, são fissuras no discurso das personagens: “Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis” (PESSOA, 2017, p. 16). São pequenas rupturas temporais que dão voz ao que não é verbalizado. Falar de silêncio quando falamos de um poeta vai além das pausas, da musicalidade. Falamos também da angústia causada por ele que é determinante no enredo e no tom da trama: “os diálogos não são senão intervalos que preparam o leitor para as pausas e os longos silêncios, e em que a encenação tem forte apelo simbólico” (GAGLIARDI, 2011, p. 98).

A peça é dotada de nobres silêncios, o silêncio do corpo, da fala e da mente. Ele vem de dentro. Mais que físico, é se eximir de pensamentos. A nobreza do silêncio não é uma oposição à palavra, eles criam corpo junto, se espessam. O silêncio é um dogma no texto, o silêncio dos gestos, dos acenos, dos diálogos. O silêncio não é só densificador do texto, ele também é incômodo, pois nós não estamos habituados a abdicar de uma das premissas mais básicas da nossa comunicação.

Um discurso bem pontuado, com pausas bem calculadas, uma fala em tom moderado, tudo isso é considerado por muitos como virtuosidade e autodomínio. Na peça de Fernando Pessoa, aponto as seguintes rubricas: (numa voz muito lenta e apagada), (Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.), (uma pausa), (olhando para o caixão, em voz mais baixa), (numa voz muito baixa), (mais baixo, numa voz muito lenta), (De repente, olhando para o caixão, e estremecendo), (Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa). Além das indicações de voz baixa, apagada, pausa, em uma das falas uma das veladoras pede que guardem silêncio. O silêncio é, desse modo, uma forma de expressão outra. Ele se revela um elemento essencial, o silêncio é de fato enunciado no texto.

Pitágoras exigia de seus discípulos anos de silêncio ao se iniciarem na vida religiosa. A Igreja é um lugar de silêncio para que os fiéis ouçam a palavra de Deus ou a voz interior.

Para muitos, a revelação divina só é possível através do silêncio. O silêncio tem, assim, um valor transcendental. Fazendo essa relação, enxergamos no silêncio uma possibilidade de revelação espiritual, algo que é capaz de nos conectar ao sobrenatural, questões caras ao teatro simbolista, que teve forte influência no teatro e na obra de Fernando Pessoa. As seguintes passagens do texto trazem essa dimensão mística ao silêncio: “O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma névoa...” (PESSOA, 2017, p. 6); “... pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida...” (PESSOA, 2017, p. 16).

A virtuosidade do silêncio também se dá na escolha das palavras, que automaticamente silenciam as palavras não faladas, é uma não linguagem que se configura como linguagem em *O Marinheiro* e extrapola o limite das palavras lançadas. O silêncio chega a gritar. Muitas vezes buscamos palavras que não são pronunciadas, seja porque não queremos ouvi-las ou não ousamos dizê-las, seja porque elas não são compreensíveis para o outro e são, assim, voluntariamente retidas. No texto: “Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis...”, diz a Primeira Veladora (PESSOA, 2017, p. 9).

Como as palavras, o silêncio tem peso e às vezes até contém coisas que precisam ser descobertas. Portanto, o silêncio não tem apenas o sentido dado pela pessoa a que se destina ou pela pessoa que o percebe. A força da palavra não falada, na obra de Pessoa, a torna especial, ela chega a criar corpo e volume no espaço.

Sendo assim, dizemos em silêncio. O silêncio não é um vazio da linguagem, ele é um instrumento, um estado. Nossas falas são permeadas por silêncios. Conhecer os processos de significação que ele põe em jogo e apreciá-lo é o nosso grande desafio nesse texto.

2 A ENCENAÇÃO DE *O MARINHEIRO*: UMA EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO CONTEMPORÂNEO.

2.1 Concepção espacial: uma redoma para as memórias.

Até aqui discutimos o texto e, principalmente, a palavra. De maneira mais simplista definimos palavra como uma forma de dar nome a uma coisa, um objeto. Ela nos aproxima de algo. Batiza. Palavra tem origem no latim *parabōla*, que vem do grego *parabolé*, «comparação». A palavra por si só já é uma projeção de uma ideia, um lançamento, uma alegoria sobre uma coisa, sobre algo que é nomeado. A palavra é uma incisão entre pensar e dizer.

Encenar também é uma projeção, também é uma fissura entre o texto e o espetáculo, uma investigação sobre outra obra. Especialmente na montagem de *O Marinheiro*, pelo grupo Mirateatro, a relação entre as palavras faladas e não faladas, o silêncio dito e densificador e as memórias das veladoras são traduzidos em cena em um ambiente distante da nossa perspectiva de realidade.

"A arte da encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo" (APPIA, 1954, p. 38). A encenação é "numa peça de teatro a parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo" (ARTAUD, 2006, p. 161-162). Quando se fala da transposição de um texto para o espaço cênico, se articula uma arte que é da ordem da presença, da visualidade, da imagem, do som, uma obra que se torna autônoma em relação ao texto. Trata-se de uma tradução em que o encenador tem liberdade em relação ao dramaturgo. Constitui-se, então, a materialidade cênica da palavra no espaço, pelas vozes dos atores e imagens visuais e sonoras, permitindo uma ampla recepção do espectador a uma nova experiência artística. Na cena contemporânea, além do texto, a obra engloba diversos campos das artes, como vídeo, som, instalação, performance e música. A própria escrita cênica se une às diversas formas de expressão artística, organizadas e direcionadas pelo encenador, formando um sistema orgânico e inteligível que convida o público à interlocução.

A passagem do poema dramático *O Marinheiro*, que tem forte inclinação ao teatro simbolista, para a cena contemporânea foi pensada a partir de uma concepção espacial, configurando a imagem das três veladoras em uma espécie de redoma, que as separa do mundo físico, do real. As memórias costuram e elaboram o imaginário das personagens.

Através dos fragmentos de registros da vida simples, contados por cada uma delas, encontramos peculiaridades e sutilezas que revelam aspectos importantes do personagem Marinheiro.

As dúvidas sobre o que faz parte da realidade palpável e o que é abstrato, supra-real, são elementos que integram essa construção, uma vez que o não entendimento do que se passou e do que foi inventado cria uma desordem emocional e traz densidade ao texto. Na nossa encenação de *O Marinheiro*, estas questões são traduzidas nas imagens de vídeos conturbados, com cortes e velocidades que são da ordem do irreal, memórias solares em um universo umbrático.

Desde o começo do processo de pesquisa, a direção apresentou uma concepção cênica que deixava claro que a transposição do poema dramático para o palco contaria com elementos técnicos de reprodução de som, vídeo, música e uma instalação artística que se faria cenário, elementos que procuravam traduzir as questões afins com o teatro simbolista, mas que apontavam para uma estética contemporânea. A proposta não era de buscar uma representação propriamente fotográfica dos sonhos e memórias das personagens e, sim, uma leitura subjetiva dos elementos do texto. Estávamos mais próximos da sugestão de emoções do que da descrição dos fatos, pois o texto rompe com a noção clássica do drama, como já mencionado no capítulo anterior. “Centrada em um quadro único, a peça não apresenta enredo e ações que possibilitem o embate de conflitos entre personagens e o encadeamento causal que levariam ao acontecimento dramático” (FREITAS, 2016, p. 3705).

No texto de Pessoa, as personagens falam, no entanto, quase não agem. A encenação do Mirateatro optou por não reiterar inteiramente o caráter estático do poema dramático: cada movimento das atrizes era preciso e tensionado, carregando força, mas sempre contido, não havendo nenhum momento de explosão física, apenas emocional. Pensamos nas Veladoras como tecedoras da vida do Marinheiro, portanto uma alusão às parcas - ou moiras - da mitologia greco-romana, e, dentre diversas referências, esta imagem se tornou a definição mais precisa que tivemos para a nossa encenação. As três mulheres tecem a vida do Marinheiro e as memórias de suas próprias vidas em apenas uma noite. A temporalidade da peça é marcada do pôr ao nascer do sol, que traz consigo o horror das horas, anos, desse espaço de tempo vivido por elas. As três são despersonalizadas pelo autor, mas vão criando personalidades próprias, sutis, e, em um breve momento, se fundem e se percebem parte das mesmas lembranças e da mesma repulsa.

Nesse sentido, uma opção da encenação foi trabalhar aspectos da coralidade no texto, que, originalmente, não apresenta falas compartilhadas pelas três veladoras, mas, em algumas

passagens do espetáculo, elas indagam juntas, somam as vozes e se transformam em uma só. Lembra, de certo modo, a estrutura das vozes do coro grego, entretanto, nesse caso, não são comentadoras das ações, são discursos singulares que avançam conjuntamente. As questões de cada veladora continuam a existir, mas pouco a pouco parecem ser complementares umas às outras. Enquanto no coro grego havia uma polifonia de vozes, na encenação de *O Marinheiro* a coralidade se dá por um conjunto de vozes monocórdicas. Ao longo da enunciação do texto, na interpretação das atrizes, essa voz única vai se formando e crescendo até que, ao final, elas estranham as próprias vozes. As subjetividades das personagens não são fixas, na montagem, numa aproximação à heteronomia de Fernando Pessoa e à ideia contemporânea da produção de múltiplas subjetividades. Pensando na contemporaneidade como descrito abaixo:

Essa experiência sempre desestabilizadora que convoca a nos deslocar de onde estamos, a pôr em questão o que somos e a nos livrar das cadeias que nos tornam figuras da história [...] No contemporâneo experimentamos a bifurcação produtora da novidade já que nele nos defrontamos com o horizonte do inantecipável, com a abertura para o que ainda não somos, é nele que estamos em via de nos diferir. (PASSOS e BENEVIDES, 2001, p.90)

Entendo assim, que o contemporâneo tem uma relação de constituição de uma nova história pela própria memória, ou pelas memórias somadas. Não se trata de retornar à origem numa postura tradicional, para manter as coisas em sua essência, ao contrário, é uma incessante busca para encontrar aquilo que permaneceu; que foi questionado e se ascende a partir da crítica, algo que apesar de ser histórico, diz daquilo que ainda está atual. Além de que, podemos analisar que são os fatos que estão aflorando, naquele instante, na imaginação das veladoras, do presente e do passado, misturados, que as fizeram retornar à história pregressa, ou a fatos que nunca existiram. O resultado deste encontro com a história é a produção da diferença, é a ruptura com o verdadeiro e real, é o desvio de si próprio. As três veladoras quando formam uma só voz desviam de suas personalidades desindividualizadas e formam o que enxergamos como seria “o Marinheiro”.

Sobre *O Marinheiro*, afirma Caio Gagliardi: “inclui-se na categoria especial dos textos a que somos compelidos a retornar, com o desejo vão de desvendá-los, mesmo sabendo que sua graça e, quem sabe, seu valor está em justamente não o fazer” (GAGLIARDI, 2011, p. 98).

Assim foi a percepção da pesquisadora Tatiana Motta Lima, quando de uma apresentação de *O Marinheiro*, na Escola de Teatro da UNIRIO:

De quais palavras temos necessidade? Frente à morte, frente ao sono, quais são as palavras que podem nos acordar? Com certeza não são as palavras de ordem. Nem as moralidades. Nem as palavras que aparecem nos livros de autoajuda. Nossa chance parece ser continuar a perguntar, a perguntar-nos. A angústia, a inquietação, o desassossego talvez, antes de serem sentimentos a serem vencidos em busca de uma inserção subjugada no mundo “real”, podem ser bússolas na viagem da alma. Os sonhos, as fantasias e as memórias (sempre recontadas – sempre novas - a cada vez que surgem) podem ser bons companheiros de travessia, barcos da alma, pois que visitam “outras terras” menos gentrificadas, com outra população e outra valentia. Outrar-se. Eu outro, tu outras, ela outra. Esses outros querem e merecem ter voz. E essas vozes podem ser chamados. São essas as impressões – impressas na alma – que ficam ao assistir *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, espetáculo construído por Nanci de Freitas, suas três belas atrizes e sua equipe. Temos necessidades dessas palavras assim como de um alimento. E é exatamente sobre as palavras que a montagem se debruça. É delas que tira o seu sustento e nos faz partícipe. Perguntamo-nos, sonhamos, “lembramos” e falamos junto com as atrizes. Também estamos face à morte, ao morto, ao que dorme em nós. Não é que tenhamos exatamente “saída”, mas o esforço de falar já nos pode re-fazer.⁷

A palavra tem dimensão e preenche o espaço, traz sonoridades, quase música que é imagem. No encontro da pesquisadora Tatiana Motta Lima com o espetáculo, ela aponta uma percepção sobre as vozes no teatro. Se pelo lado musical a palavra é um gesto, pela ótica da interpretação ela ganha uma dimensão corpórea.

Outro aspecto que destaco na reflexão de Tatiana é o encontro com a morte, estamos face à morte na encenação. Há um caixão, mas não há propriamente um morto, para ser mais claro o que há é a insinuação de um caixão coberto de branco e velas penduradas que parecem flutuar sobre ele. “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p. 312). A morte se apresenta como um lugar limite, onde se libera uma potência, e vislumbrar a morte, a efemeridade, nos permite viver todos os momentos de não morte até encontrarmos o lugar da morte. “Falai-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar. . .” (PESSOA, 2003, p. 7).

A morte é ausência, tanto a ausência física de quem já passou por ela, quanto a ausência dessa experiência de quem está vivo, são potencialidades essencialmente divergentes. A ideia da morte não nos ajuda a pensar na experiência da morte, porque a morte é uma palavra e como palavra não há referência. Tanto que, no decorrer da peça, há poucas menções à morta, ou a própria morte; não se questiona como a morta morreu, como aquele caixão chegou ali. A morte é uma linguagem que confere densidade ao homem, que faz com

⁷ Tatiana Motta Lima é professora de interpretação no curso de Graduação em Teatro da UNIRIO e pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Texto escrito para o projeto de divulgação do espetáculo.

que o mundo do marinheiro possa existir, e não um ato simples. De certa forma, as veladoras estão presas sabendo que encaram a morte em vários sentidos, ali dentro do cenário. Os véus as protegem e as fazem confrontar essa morte.

A partir da poética não realista do texto do Fernando Pessoa, optamos por criar um espaço cênico que se portasse como uma redoma, uma instalação elíptica de tule que separava as atrizes do público. Costumeiramente, tratávamos esse espaço como “a bolha do marinheiro”: lá dentro se dava a ação, ainda que com economia de gestos, e nossos olhos viam através daquela certa névoa criada pelo tule branco, ainda que se tenha optado por não usar máquina de fumaça cênica, pelos efeitos da iluminação.

O dispositivo representava o enclausuramento das personagens, no entanto, por meio da transparência, revelava o espetáculo ao público, mas reforçava o afastamento entre o espectador e a cena. O cenário era minimalista: o material do tecido *voil* era por si só fundamental como base para a expressão das atmosferas do texto, a forma era simples e transmitia a percepção fenomenológica do ambiente onde se inseria. Poucos objetos eram usados em cena, já que a poética textual conferia uma dimensão particular às palavras, que preenchiam o espaço.

Além do véu branco que circundava o espaço cênico, faixas do mesmo tecido tensionavam seu interior, manipuladas pelas atrizes em gestos que acompanhavam as narrativas. Na medida em que a cena se desenvolvia, estas tiras se transformavam num emaranhado, representando simbolicamente as tramas da vida do marinheiro e das veladoras, bem como suas questões existencialistas. As teias da vida fiadas pelas parcas estavam presentes nessa trama de tecidos. A proposta era criar um ambiente cru e onírico, com uma movimentação mínima e poucos pontos de fuga do olhar.

A ideia de instalação é uma ampliação do campo da escultura em que o espaço torna-se material do artista. No cenário de *O Marinheiro*, o quadro único de clausura das atrizes possibilitou essa concepção espacial. Ainda que único, o dispositivo não é monótono, pois a cenografia foi pensada para se desenvolver ao longo do espetáculo, os objetos de cena, sutil e pontualmente, eram movimentados e, ao longo das cenas, tiras eram tensionadas no espaço, criando um ambiente em que a mínima força imposta no palco criava uma dimensão enorme. O mais contido movimento era um modo de expressar aflição, angústia, inquietação e medo. Uma forma de transformar o espaço arquitetônico em obra de arte e cenário.

Além da instalação elíptica, havia cinco pufes pretos que modulavam a cena, ora funcionavam como bancos, ora viravam uma cama para as Veladoras; um caixão estilizado, com a sugestão de uma morta sendo velada, e um conjunto de velas dependuradas acima do

caixão. A princípio, foram usadas luminárias a pilha, mas, posteriormente, foi criado um sistema dimerizado ligado à mesa de iluminação cênica, que permitia fazer mudanças e transições, como se fosse possível acender e apagar essas velas, ao longo do espetáculo, o que proporcionou uma potencialização no uso dos vinte pontos de luz que velavam o caixão. Optamos por não representar realisticamente o caixão e as velas. Apenas a atmosfera fúnebre, nesse sentido, cenário e luz funcionavam em parceria.

Destaco, para complementar a descrição cenográfica, um trecho do depoimento do pesquisador José da Costa, sobre a cenografia:

A cenografia envolvendo completamente as atrizes em um ambiente interior, cujas paredes são de um leve tule branco transparente, garante tanto a segregação das personagens em relação à vida cotidiana e ao mundo no qual os espectadores encontram-se, quanto também à porosidade, ou seja, a transitividade entre a ficção e a vida supostamente real, entre o sonho e o mundo social efetivo. O tule e a redoma que ele forma encerram e, ao mesmo tempo, abrem o âmbito do imaginário e do simbólico em que se encontram os corpos e as vozes das atrizes e de suas personagens. Fazem com que os influxos do sonho possam atingir com mais força os espectadores, que trazem, entretanto, as marcas do contexto e da vida histórica em que estão mergulhados e que são tão distintas do âmbito onírico da cena. Por mais metafísicas que sejam as considerações sobre a vida, o sonho, as palavras, a voz e o sentido da linguagem verbal, elas reverberam sobre nós, espectadores, com peso de grande concretude e a força de uma experiência vital. Nosso sentimento, nossas sensações e nossa memória de perdas, reinvenções, perplexidades e vazio também se despertam e se mesclam sob a influência das palavras e vozes noturnas e possivelmente sonolentas das três mulheres em cena.⁸

Originalmente, a cenografia na forma elíptica foi pensada para ser montada em um espaço de semi arena, como foi feito na estreia de *O Marinheiro*, (Figura 1) realizada no Laboratório de Artes Cênicas, na UERJ. Nesse caso, o público, que se sentava em torno do dispositivo, ficava numa posição muito próxima da cena. Embora separados do universo apresentado, por conta do enclausuramento das personagens/atrizes, os espectadores testemunhavam o ofício de modo quase cerimonial.

⁸ José da Costa é professor no Departamento de Teoria do Teatro, da Escola de Teatro da UNI-RIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNI-RIO. Texto escrito para integrar o projeto de divulgação do espetáculo.

Figura 1 - Cenário de *O Marinheiro*

(a)



(b)

Legenda: (a) Cenário de *O Marinheiro*; (b) Montagem do Cenário no Laboratório de Artes Cênicas.
 Fonte: (a) Ana Clara Souza, 2014; (b) Equipe Mirateatro, 2014.

Após a encenação no LabCena, o espetáculo *O Marinheiro* fez uma apresentação na Sala Ester Leão, na Escola de Teatro da UNIRIO, dentro do FEST FIC, em 2015. O palco desta sala é frontal em relação à plateia e apresenta uma pequena elevação. Apesar destas características, as pequenas dimensões do espaço mantinham a proximidade entre os espectadores e a cena. No entanto, na última temporada do espetáculo, no Teatro Glauce Rocha, o cenário foi adaptado para o formato do palco italiano. A estrutura circular do cenário se manteve, mas sua montagem no espaço retangular do palco sofreu algumas alterações, como também a percepção da plateia, distanciada da cena, mudou a perspectiva do olhar dos espectadores.

Por uma questão estrutural, o palco italiano afasta a plateia da cena. Com a altura do palco e a frontalidade em relação à encenação, passamos a ver o espetáculo um pouco mais de longe, com menor intimidade. A sensação de voyeurismo deu lugar ao distanciamento das atrizes do público. No nosso cenário, eu não diria que tenha sido a reconstrução da quarta parede, como diriam os naturalistas, mas um pequeno muro que se forma e as enclausura no palco, dentro de uma bolha que passa a ser menos acessível.

Por outro lado, a estrutura técnica da caixa cênica do palco do Teatro Glauce Rocha, os recursos de iluminação e som, contribuíram para o aperfeiçoamento estético do espetáculo, dando a impressão de uma tela de cinema. O distanciamento provocado pela separação entre palco e plateia produziu outro tipo de relação, valorizando aspectos da composição.

A encenação, a partir das novas especificidades oferecidas pelo espaço a italiana, imprimiu uma plasticidade nova ao sistema original, ampliando os aspectos visuais, sonoros e teatrais do espetáculo. Se antes tínhamos uma instalação pautada na intimidade do público com as mulheres que fiavam a vida do Marinheiro, na nova configuração do espaço abrimos

uma janela para as memórias das Veladoras. Perdemos a proximidade com as intérpretes, mas ganhamos um belo quadro, quase como uma composição de uma pintura renascentista, que avança na profundidade do espaço, com jogo de sombra e luz.

A cena, então, repousa sobre uma superfície horizontal e cria uma imagem suficientemente bela; os traços de tensão criados pelas estruturas cenográficas encontram a geometria e esquematizam a imagem plana do universo tridimensional; agora a superfície se assemelha a um afresco, com sua pictorialidade cristalizada no palco. A mudança na orientação espacial cria um distanciamento temporal significativo nos espectadores. O processo de espacialização do espetáculo torna-se centralizado, focado em um plano, quase que emoldurado. A ligação tende a diminuir, mas a montagem surge de forma mais organizada, dando subsídios inesperados para as atrizes e para o público, criando novas experiências.

Outro elemento importante na concepção do espetáculo diz respeito à luz cênica desenhada pelo iluminador César Germano de Oliveira Costa, a partir de estudos da poética simbolista de Fernando Pessoa. O projeto de iluminação do espetáculo não sofreu alteração em virtude dos diferentes palcos que foram utilizados, apenas uma adequação da quantidade de refletores que eram necessários e comportavam cada espaço. A luz conversa com as mudanças atmosféricas do texto e com as marcações dadas pela trilha sonora. Segundo o iluminador, o projeto de luz deve adequar-se às sugestões poéticas da dramaturgia e da direção, seguindo as variações propostas pela música, sons e o trabalho das atrizes.

Ao longo da peça, por meio das fábulas contadas, da oralidade, as veladoras se modificam. Pensar nos elementos cênicos como forma de entender o processo que cada uma delas passa é importante. À medida que as horas passam e que o dia se aproxima, elas também se descongelam dentro do texto, se degeneram. Se, no princípio, havia uma horizontalização nas falas e nas ações bem marcadas, ao final, elas encaram o desespero desatado dentro delas, com sensações e pensamentos que as tomam e toda ação é, de fato, interior. Os conflitos não são corpóreos, por isso o uso da luz em cena, com pequenas variações de cor, ajuda a provocar essa angústia também no espectador.

A iluminação aboliu o uso direto da cor e trabalhou com variações em preto e branco, claro e escuro, por conta da sobriedade do texto. Mesmo trabalhando com a luz basicamente em preto e branco, havia mudanças relacionadas às indicações temporais mais objetivas, na configuração da noite, madrugada e amanhecer. “PRIMEIRA — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrepende-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem...” (PESSOA, 2003, p. 5); ou como dito pela Segunda: “Vede, o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?” (PESSOA, 2003, p. 10);

“TERCEIRA — Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se...” (PESSOA, 2003, p. 13). Mas, como a encenação não trabalhava numa perspectiva realista em relação ao texto, as tonalidades e tensões seguiam também os espectros íntimos das personagens, as incertezas sobre o que é real e o que foi sonhado, as sensações metafísicas tenebrosas, o pavor pela presença da morte. “Se a morte é o real, e se o real é o impossível, aproximamo-nos do pensamento da impossibilidade da morte” (BLANCHOT, 1980, p. 186). A fragilidade humana é destacada nas veladoras justamente pela impossibilidade de assimilar completamente a morte.

A alternância de sentimentos das Veladoras sugeria também nuances que produziam os fluxos luminosos atraídos pela memória da infância, das águas, da floresta e do mar. A atmosfera criada era tão intensa, que, dentro dos cinquenta minutos de duração da peça, havia mais de sessenta mudanças de luz, como explica César Germano⁹. Embora o uso da cor não fosse tão enérgico na maior parte do espetáculo, o jogo entre a iluminação cênica, a projeção de vídeos e as velas criava um ambiente de penumbra, quimérico. O único momento de uso da cor de forma intensa ocorre no final do espetáculo, quando o tom laranja invade o espaço representando o nascer do sol. A luz foi um dos aspectos fundamentais na composição do quadro único, conferindo a moldura, as nuances e os fluxos que sugerem as sensações de sonho e imaginação.

2.2 Som e imagem: transbordamentos.

O som e a imagem na tecitura cênica do espetáculo *O Marinheiro* ultrapassam a representação de elementos ou a estratégia de preenchimento do espaço, para se tornar a própria linguagem da encenação. O texto parte de uma estrutura de dramaturgia simbolista, enquanto a montagem ressignifica a concepção espacial e sua própria materialidade, por meio de imagens de videoarte e da musicalidade que constituem a expressividade dramática da encenação. A escolha da trilha sonora e dos vídeos usados em cena não funciona como ilustração de passagens do texto, pois estes elementos, fundamentalmente, intensificam a narrativa e tornam-se valiosos dentro da “bolha”, transbordam os limites do cenário e criam uma partitura, junto com a interpretação das atrizes.

⁹ Depoimento do Iluminador Cesar Germano para o minidoc *O Marinheiro: Às vezes isso vai buscar sonhos*

A utilização de projeções cinematográficas e imagens de vídeo em cenas do teatro contemporâneo é uma estratégia bastante comum, destacando-se, entre outras, as experiências das companhias brasileiras: a encenação de Cristiane Jatahy na Companhia Vértice de Teatro, Cia Brasileira e o próprio Mirateatro, que já estuda a associação do vídeo e do teatro desde a sua criação. Mas a função da imagem tecnológica utilizada em cada obra é diferente. Não se trata apenas do uso de projeções como sugeria o teatro épico de Bertolt Brecht, quando os recursos técnicos serviam para ampliar a narrativa e a visão crítica dos acontecimentos sócio-políticos.

Ao inserir na cena teatral recursos de projeção de imagens, em telas ou em objetos, o local de colocação do monitor e a superfície de projeção nunca se repetirão, mudando constantemente, pois a dramaturgia utiliza os métodos tecnológicos disponíveis, que podem refletir imagens e sons em tempo real. Mas cada uso vai reiterar aspectos específicos de cada obra, de cada concepção cênica.

A encenadora carioca Cristiane Jatahy tem desenvolvido uma pesquisa sobre a relação entre teatro e cinema, alcançando projeção internacional. No espetáculo *Julia*, (Figura 2) uma adaptação de *Senhorita Julia* de Strindberg, a encenadora cria um dispositivo cinematográfico em que dá visibilidade a todos os acontecimentos que ocorrem fora de cena, com projeções de situações filmadas anteriormente e captura de imagem dos atores ao vivo.

Figura 2 - Imagem de divulgação do espetáculo *Julia*



Fonte: Marcelo Lipiani, 2021.

Em nossa encenação do poema dramático de Pessoa, mantivemos o afastamento das ações das Veladoras, que se encontram encerradas numa redoma de tecido transparente. As projeções de vídeo tornam-se um elemento paisagístico misto, conferindo um caráter único à

estética proposta, com as imagens e sons configurando a disposição psíquica das personagens, o sonho e a imaginação. Assim, podemos tratar do uso dos vídeos e projeções de imagens em *O Marinheiro* como uma experiência dialógica com o contemporâneo. Em outro trecho do depoimento do professor José da Costa, ele afirma:

O encerramento e a contenção se distendem, de certo modo, por meio dos vídeos projetados que abrem janelas de respiração novas para o espectador, trazendo imagens de paisagens naturais, fluxos de água e de uma luminosidade intensa de que a noite e a penumbra da situação cênica são a completa contraposição. A sintaxe do encerramento e da abertura que transparece em toda a proposição cênica se complementa pelas músicas e pela sonoridade cuidadosa e sugestiva para os sonhos, sensações e fluxos que se produzem em nós a partir da cena que testemunhamos.

Assim como as particularidades dos vídeos usados em cena, a musicalidade também é um elemento fundamental na estética teatral de *O Marinheiro*. Há três tipos de sons que formam a trilha sonora do espetáculo: as músicas compostas por Antônio Jardim, faixas do CD *Cantos de Memória*, que foram apostas ao espetáculo; o fado *Canção do mar* composto por Ferrer Trindade, com letra de Frederico de Brito, numa referência a Portugal; o som do mar que ambienta geograficamente o espetáculo, numa alusão à narrativa sobre o marinheiro náufrago e ao confinamento próximo à imensidão do oceano a ser desbravado; e a mixagem, feita por mim, de vários sons extraídos das filmagens externas, gravadas por Sara Paulo, captando, principalmente, o horror disforme e heterogêneo que é invocado pela percepção que as memórias trazem, quando começam a ser desvendadas.

Segundo o professor Antônio Jardim, a musicalidade do texto do Pessoa é a grande personagem do espetáculo. A escolha das faixas das composições de Antônio Jardim para a inserção na trilha sonora da encenação foi feita de modo que a percepção dessa musicalidade não atrapalhasse a presença do texto. Por outro lado, a música colabora na criação de sensações e memórias ajudando a materializar a presença cênica.

A valorização da palavra como música é parte da inclinação de Fernando Pessoa ao teatro simbolista e às questões enigmáticas dessa linguagem. Em entrevista para o documentário *Mirateatro! Processos*, Antonio Jardim fala:

Certa vez, na Escola de Música da UFRJ, onde também trabalho, alguém me disse: Nós precisamos aqui converter a música em palavra. E eu respondi: Isso é impossível, mas converter palavra em música toda palavra já é, antes de qualquer coisa, música e musicalidade. Então esse sempre foi um norte do meu trabalho. E quando vem o texto do Pessoa, que foi o caso nessa minha aproximação com o Mirateatro. Isso é a atenção e a tensão que vou tentar perceber na colocação da minha música, embora ela não tenha sido feita propriamente para texto, é uma música instrumental, essa que acontece no espetáculo.[...] Aquela obra que foi usada

chamada *Dois epitáfios*, a percepção entre a morte e a música está completamente integrada. A obra é feita sobre dois epitáfios que são dois *haikais* feitos pelo Ezra Pound, um diz *Fu I amava a alta e alva nuvem, ai, morreu de álcool* e o outro diz *Também Li Po, morreu bêbado, queria abraçar uma lua no rio amarelo*. Esses dois *haikais* tratam de dois fundamentos da cultura chinesa, dois grandes poetas: Fu I e Li Po. Na verdade, ambos os *haikais* tratam da questão da morte, o suicídio de Li Po que olha a lua no rio amarelo e nele pula e Fu I, numa perspectiva diferente, mas também um suicida, pelo menos, potencial. Então, a questão da morte como você a percebe é reincidente na minha obra. O que eu tratei de questão com a morte eu não consigo nem ter medida. Muito texto escolhido pra isso e muito tratamento musical que, de alguma forma, apresenta um traço melancólico e um pouco conturbado, sem dúvida, Eu acho que a música parece muito bem escolhida para a peça, os trechos, sobretudo, eles estão muito integrados com o que se dá na dimensão textual da peça, da textual e cênica, claro. [...] O fato é que essas coisas acabaram se articulando numa certa, que vou chamar coincidência, que na verdade não existe. Eu acredito que tenha sido uma percepção fina desse encontro: o cênico, o textual e o musical.

A tradução da musicalidade do texto pela encenação é também uma experiência sobre as vozes no teatro. A palavra tem dimensão e preenche o espaço, traz sonoridades, quase música que é imagem. Mas é importante ressaltar que em se tratando de teatro, a sonoridade só ganha corpo pela enunciação das palavras pelas atrizes em cena.

Na encenação de *O Marinheiro*, memórias e sonhos das personagens eram visuais e extrapolavam a palavra, pois, em certos momentos, os vídeos tomavam corpo no espaço e interagiam com elas. Era possível mudar o tom de determinada cena por meio dessa coabitação entre som, imagem e atuação, tudo dentro de um universo onírico fechado numa redoma lindamente composta pelo cenário. Talvez a virtualidade dos vídeos fosse capaz de criar a ilusão de que as Veladoras não estavam presas na torre que as cercava. Existia uma contraposição entre os vídeos e a cena: a montagem era obscura, seguia por uma noite até o horror tomar o espaço cênico com os primeiros raios de luz do dia; por outro lado, os vídeos eram solares, eles eram a “única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar” (PESSOA, 2003, p. 3), em que as memórias pouco a pouco se formavam.

A opção por não ter um telão para a projeção dos vídeos e deixar as imagens transbordarem no cenário veio da ideia de não ter uma configuração gráfica. As imagens difusas, projetadas sobre as camadas do tule que fechavam a “bolha”, alcançavam diferentes espaços dentro do cenário e eram mais que um quadro naturalista representado no fundo da caixa cênica, reiterando o caráter expressivo do texto simbolista. Ao contrário do figurino preto das atrizes, em cena, e da iluminação baixa, (Figura 3) os vídeos apresentavam tons claros, coloridos, e as veladoras usavam roupas brancas, num contraponto à atuação no palco.

Figura 3 - Imagem de divulgação de O Marinheiro.



Fonte: Pedro Henrique Borges, 2014.

Três vídeos fazem parte do espetáculo, nenhum com fala, mas todos com sons que eram reproduzidos ao mesmo tempo. O primeiro vídeo vinha após a fala: “Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. Tudo é muito e nós não sabemos nada... Querem que eu conte o que eu sonhava à beira-mar?”, diz a Segunda Veladora. “Se é belo pode contar”, responde a Primeira Veladora (PESSOA, 2003, p. 8-9). Nesse momento, a Segunda Veladora sobe em um banco e começa a narrar o sonho sobre o marinheiro, enquanto a imagem projetada no cenário mostra-a de costas, observando as ondas do mar que seguem o fluxo natural, com o som das ondas sendo reproduzido dentro do teatro. O vídeo acaba quando a Primeira diz que avistou o navio que falavam, mas acaba confessando: “Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver” (PESSOA, 2003, p. 9).

Esse vídeo, sem título, foi filmado na praia do Arpoador, (Figura 4) entre as pedras, numa pequena faixa de areia. A atriz no vídeo é Natasha Saldanha, que dialoga com a projeção. Ela é atravessada pela imagem enquanto narra.

Figura 4 - Primeiro vídeo



Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

Em cena temos a atriz de frente e na projeção ela está de costas (Figura 5). Não é um espelhamento de cena que nos deparamos, é uma mulher que encarava o mar enquanto outra mulher se prepara para contar a história do marinheiro. Temos duas mulheres na mesma posição, mas em mundos diferentes, uma olha o mar e, talvez, procure um navio, enquanto a outra, que está presa num ambiente escuro, narra que não viu navio nenhum.

A coexistência não linear dessas duas mulheres em intensidades distintas, uma aprisionada e outra livre, é uma recusa ao tempo cronológico em cena. Ambas existem, ambas são importantes para aquele momento, mas elas não são a mesma pessoa, não estão no mesmo lugar, se confundem entre o que é memória e o que é tangível.

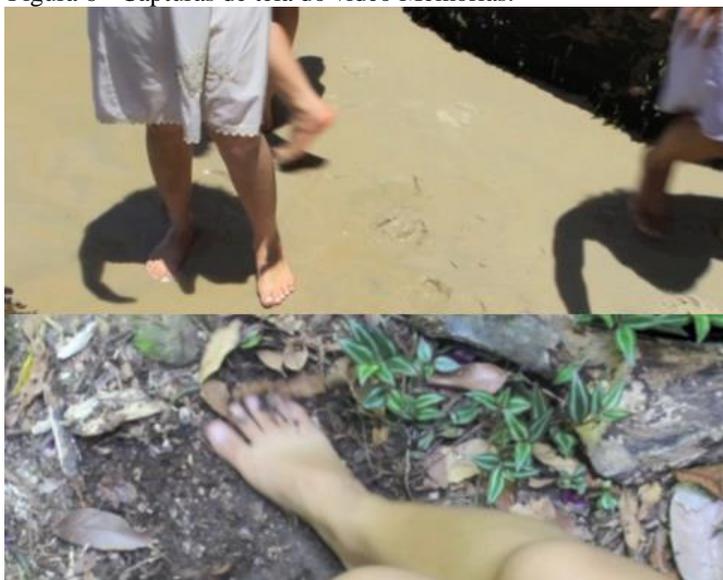
Figura 5 - Projeção do primeiro vídeo



Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

O segundo vídeo, cujo título é *Memórias*, (Figura 6) começa a partir da fala: “Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço...”, interrompendo o coro das atrizes, no único momento que dão as costas para o público. A ideia dessa projeção de imagens era trazer a agonia das Veladoras para os espectadores.

Figura 6 - Capturas de tela do vídeo *Memórias*.



Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

O vídeo é formado a partir de fragmentos de memórias que se alternam, rapidamente: há imagens no mar, na terra e no lago, elementos da natureza. As três atrizes estão em cena, tanto nas imagens do vídeo quanto na presença física no palco, ainda que estáticas e viradas para o fundo.

Figura 7 - Projeção do vídeo *Memórias*



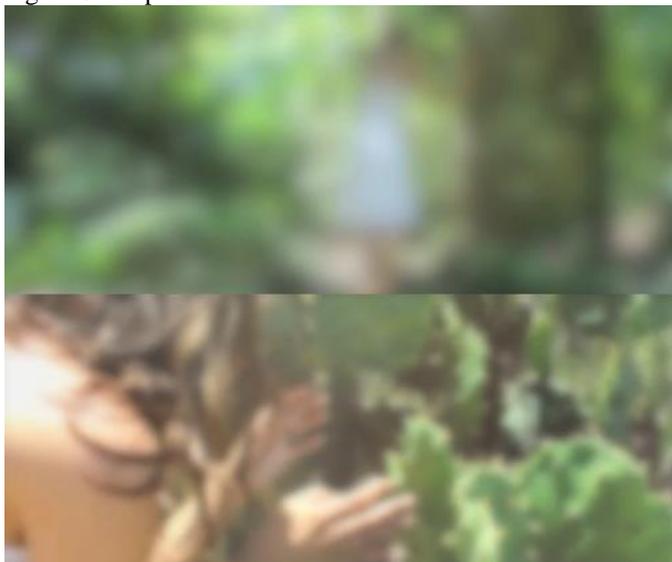
Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

As lembranças das veladoras, as histórias que são contadas, são uma forma de preservação das suas memórias e das memórias do marinheiro, mas é preciso lembrar que por mais detalhista que seja cada narrativa construída, ela sempre será composta por fragmentos e lacunas. A memória tem como característica a fragmentação e a história também, ou seja, o passado não pode ser representado como um todo e de forma definitiva. A história delas é constituída através desses fragmentos

Esse vídeo também é um despertar. As veladoras falam de uma noite que não é essa, de um horror que desconhecem; parecem começar a perceber que a torre onde estão, e elas mesmas não são reais como imaginavam, ou que não são parte daquele momento preciso e sim restos que, sob uma determinada ótica, reconstituem a história de outrem.

O trabalho de som foi feito a partir dos áudios originais dos vídeos crus, as faixas de áudio foram mixadas até que se tornassem incompreensíveis. Especialmente os agudos foram intensificados, a fim de causar uma sensação ruim, trazer uma repulsa ao que se está vendo. A sensação de que as Veladoras alcançaram memórias e lembranças que não deveriam ser acessadas é forte, a proliferação de imagens do passado as afligem. O vídeo acaba quando, na projeção, uma personagem espeta o dedo num cacto (Figura 8) e, lentamente, a imagem esmorece e as luzes voltam.

Figura 8 - Captura de tela do vídeo Memórias



Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

Apenas uma veladora vira-se para o público e segue questionando: “Quem teria eu ido despertar com o sonho? Ele é sem dúvida mais real do que Deus permite... Vê começa a ser dia... Vai haver o dia real... Paremos...”, até que o coro se forme novamente. Duas ainda de

costas e uma virada para o público: “Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior...”; então a única veladora a encarar o público completa: “Quem sabe o que está no fim dela?...”. As outras duas se viram, também, e uma delas continua: “Foi tão belo escutar teu sonho... Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... e por isso mesmo achei belo. De resto, a música da sua voz, que ouvi ainda mais que as suas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...” (PESSOA, 2003, p. 13).

A própria escolha da personagem a ser lembrada e o que deve ser lembrado já se constitui como um elemento de fragmentação da memória e do passado. Mas é preciso dizer que nos silêncios, nas lacunas e nas escolhas feitas pelo autor e pela encenação também se encontram os discursos que prevalecem e os que são esquecidos no processo de constituição da memória. É uma decisão sobre o que deve e o que não deve ser lembrado.

O terceiro e último vídeo projetado em cena (Figura 9) é bem próximo do final do espetáculo, no momento em que as Veladoras, já tendo experimentado o horror de se perceberem, começam a intuir que as três são, talvez, a mesma pessoa. Cada veladora tem seu próprio acervo de lembranças, cada uma tem uma característica peculiar e, ao longo da peça, uma cede às outras o tanto de memória que pode para formar a história do Marinheiro. Elas trazem um legado que soa familiar, afetivo, que pede sensibilidade do interlocutor. Não são meras documentadoras da vida do Marinheiro, são intérpretes que viveram, analisaram e teceram a construção desse personagem.

Figura 9 - Projeção do terceiro vídeo

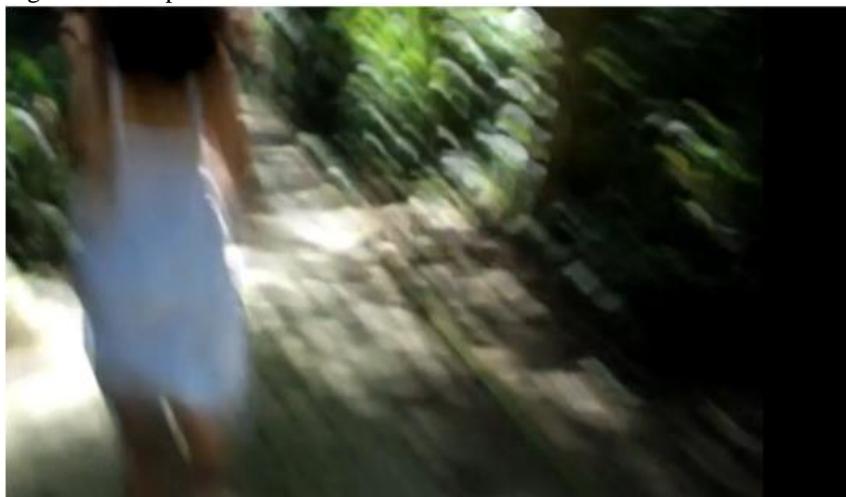


Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

Nesse momento, há um diálogo em que duas delas, em uníssono, indagam à outra veladora: “E parecia que tu, e a tua voz, e o sentido do que dizias eram três entes diferentes,

como três criaturas que falam e andam”. A outra responde: “São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê...”. Até que as três, enquanto andam em direção ao caixão, dizem em coro: “Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?... Quem poderá gritar para despertarmos?”. Começam sons de passos, que lentamente sobrepõem-se, e a imagem das três correndo é projetada, (Figura 10) uma a uma, até que se fundem enquanto a Primeira diz: “Ouço um grito dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta. Por que não bate alguém à porta?” (PESSOA, 2003, p.15). Durante essa fala, o vídeo se dissipa e a luz volta à cena.

Figura 10 – Captura de tela do terceiro vídeo



Fonte: Pedro Henrique Borges e Nanci de Freitas, 2017.

A memória e a história são representações do passado e ambas estão ligadas ao presente e tem, portanto, implicações no presente. A disputa pelas memórias das personagens se traduz em uma luta para que se mantenham vivas, ou pelo menos o equivalente a essa forma hermética que se encontram. Todas as lembranças trazem elementos exógenos à torre, que se encontram e perdem a ingenuidade ao passo que questionam o que falam.

Pode parecer contraditório o uso de imagem técnica na encenação de uma poética que preconiza a palavra, que lhe confere um caráter quase de personagem, no entanto, a leitura contemporânea da montagem procurou expandir a interioridade das personagens para outras dimensões, traduzindo o lugar da memória em imagem.

O uso das projeções em cena estabelece uma relação entre significante - a imagem tangível, aquela que está tomando conta do espaço - e significado. Este se traduz pela

abstração da imagem proposta: a sensação de vazio do primeiro, a confusão pela fragmentação das memórias no segundo vídeo e o horror causado no terceiro. Essas imagens misturam presente e passado, elas formam a história através das memórias.

No próximo capítulo, abordarei melhor a questão do passado que perdura no presente em movimento, cristalizado pela “imagem-tempo”, conceito de Gilles Deleuze, filósofo francês, elaborado a partir do cinema neorrealista italiano. Esse momento cristalizado é também uma fissura, uma coexistência de uma imagem real, no presente, e a imagem virtual que é do passado.

3 DO TEATRO AOS VÍDEOS: DESDOBRAMENTOS.

Até aqui apresentei uma discussão sobre o texto dramaturgico de Fernando Pessoa, sua poética, sobre a encenação do espetáculo pelo grupo Mirateatro, do qual faço parte, e minha experiência na montagem.

Neste último capítulo, volto para o meu trabalho de artista com mais afinco, faço reflexões sobre os desdobramentos de todos os anos que passei com o poema dramático de Fernando Pessoa próximo a mim, depois afastado, e minha retomada.

Escrever para não morrer e escrever para poder morrer, como diz Blanchot. Essa dissertação foi quase inteiramente escrita durante a pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2021. Provavelmente, o período mais desafiador de nossas gerações. Além da crise sanitária, a crise política, um governo despótico e fascista que persegue a Universidade pública, interfere de forma abominável na educação e na ciência. Escrevo essa dissertação para não morrer, para não deixar que nos matem, que nos caem.

Nos dois vídeos que apresento, ambos com codireção da Prof^a Nanci de Freitas, também orientadora desta dissertação, penso na produção de sentido através dos registros. O primeiro documental e o segundo poético e experimental.

As duas narrativas encontram seu lugar, seu propósito. Para o documentário, fizemos um recorte não ficcional e exploramos o processo de criação do espetáculo, visto e contado por quem fez parte dele. É um conjunto de falas e imagens organizadas e que trazem mais do que uma documentação de um processo artístico, gerando um novo trabalho criativo. No filme de ficção, remontamos o caminho das veladoras, as mulheres do texto de Pessoa, de uma forma singular. São imagens solares, em meio à natureza, com tons mais leves que a montagem teatral e sem nenhuma fala.

3.1 O Marinheiro - Às vezes isso vai buscar sonhos.

O Marinheiro: Às Vezes Isso Vai Buscar Sonhos...

A relação entre o artista e o arquivo é condicionada por vários fatores: ideológicos, institucionais, políticos, técnicos e metodológicos. Nesse sentido, a pesquisa de um

documentário vai além da problemática que o autor apresenta, mas está ligada diretamente às relações estabelecidas com o material que é a fonte do seu trabalho, e a relação que tem com esses arquivos. Esse trabalho, por exemplo, é fruto de um projeto de extensão dentro da Universidade, logo reflete sobre a formação dos alunos e a ponte entre a sociedade e a academia.

Quando elaboramos o projeto do minidoc *O Marinheiro: Às vezes isso vai buscar sonhos...* já sabíamos do material disponível e de algumas limitações que tínhamos, assim como a nossa própria limitação tecnológica. Temos um acervo muito rico e, portanto, pudemos priorizar e ilustrar o processo criativo para o filme. A experiência coletiva foi contada a partir de depoimentos pessoais dos participantes, de histórias relatadas e fragmentos de imagem da encenação. Em diversos momentos o trabalho de montagem era semelhante ao de uma lapidação.

A partir dos arquivos e registros de processos sobre a encenação de *O Marinheiro*, ricamente disponíveis, eu e a Professora Nanci de Freitas começamos a catalogar e agrupar os documentos que contam a história do espetáculo. Deste trabalho surgiu a proposta de criar e produzir o filme de curta metragem *O Marinheiro - Às vezes isso vai buscar sonhos*¹⁰. Partimos do projeto de mostrar toda a pesquisa, orientação, montagem, encenação, detalhamentos técnicos, conceituação artística e recepção do trabalho. Foi constituída uma relação histórica e pedagógica do processo, agregando novas imagens a partir das entrevistas realizadas com estudantes bolsistas e ex-integrantes do processo de criação e produção do espetáculo. Esse curta metragem de 10'15" faz parte do documentário *Mirateatro! Processos*, que narra a trajetória do grupo, através dos espetáculos produzidos e das conquistas do projeto, desde o ano de 2007.

A maior dificuldade em relação ao processo do documentário e a utilização do arquivo foi identificar, na documentação, os vários discursos que ajudariam a compor a memória da montagem de *O Marinheiro*, e conseguir dar uma unidade à narrativa. Tínhamos um foco, sabíamos para onde direcionar o trabalho, mas os rumos foram traçados a partir do material que possuíamos. O roteiro surgiu a partir desse processo de decupagem.

O trabalho criativo foi dividido em etapas: primeiramente, identificamos e analisamos o material; na segunda etapa, construímos o roteiro, visando uma narrativa que pudesse intercalar os depoimentos dos artistas e os registros de vídeo e fotografia de ensaios,

¹⁰ Disponível no canal do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=jbfQj8XKuec> , e também nas redes sociais do Mirateatro: https://www.instagram.com/mirateatro_art_uerj/ e <https://mirateatro.wordpress.com/<visto em 05/09/2021>>

montagem e apresentações cênicas; na terceira, fizemos as entrevistas com atrizes, equipe de criação e professores que atuaram no processo; e, por fim, fizemos a montagem. Tentamos não idealizar o resultado final durante o processo. As contradições entre as lembranças das “personagens” do doc ajudaram a construir a nossa memória, ficaram longe de serem entendidas como deturpações ou vícios. Pontos de vista distintos foram acolhidos como parte da história e de seu contexto.

A unidade narrativa do filme é também a memória do espetáculo, construída através das lembranças e referências dos próprios integrantes do grupo. Falamos de diferentes pontos de vista que formam uma memória coletiva e perpassam as relações entre os sujeitos dentro do grupo.

Começamos a edição do vídeo *O Marinheiro: às vezes isso vai buscar sonhos* com uma vinheta, a partir do cartaz do espetáculo, feita por Jessica Formingoni. Utilizamos como ponto de partida para este trabalho a entrevista feita com a Professora Nanci de Freitas pelo Programa Andante, produzido pela TV UERJ¹¹. Nessa ocasião, estávamos às vésperas da estreia da temporada no Teatro Glauce Rocha¹², (Figura 11) após sermos contemplados pelo Edital Cena Aberta Funarte 2016¹³. Além da entrevista para o Programa Andante, que narra a trajetória do grupo, foram usados também trechos de uma entrevista com os participantes do espetáculo para o canal da Net Rio de TV fechada, com o apresentador Fernando Reski¹⁴.

Figura 11 - Divulgação do espetáculo no Teatro Glauce Rocha



Fonte: FUNARTE, 2021

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NE6sDIgkLHw&t=11s> <visto em 06/09/2021>

¹² <https://www.funarte.gov.br/teatro/%E2%80%9Co-marinheiro%E2%80%9D-de-fernando-pessoa-estreia-no-teatro-glauce-rocha-no-rio-dia-84/> <visto em 05/05/2021>

¹³ <https://www.funarte.gov.br/edital/cena-aberta-funarte-2016-rio-de-janeiro/> <visto em 05/05/2021>

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGxWJlpr5hg&t=4s> <visto em 05/09/2021>

A estrutura narrativa do filme foi construída a partir das entrevistas com os estudantes e artistas que integraram o espetáculo, filmadas no Laboratório de Artes Cênicas, nos anos de 2017 a 2019. As entrevistas levam em conta a especificidade de cada participante, cada um responsável por uma peça da engrenagem que movimentou o espetáculo. Na edição do vídeo, as entrevistas são permeadas por cenas do espetáculo e em alguns trechos, os vídeos eram sobrepostos às cenas. Para criar esse efeito de sonho do minidoc, (Figura 12) as projeções foram feitas com 50% de transparência, dialogando com a orientação dramática do espetáculo.

Figura 12 - Detalhe da sobreposição de imagens no Minidoc.



Fonte: Pedro Henrique Borges, 2020.

Sobre a montagem do mini doc, eu destaco a primeira cena, logo após a vinheta, que mostra as atrizes nos primeiros ensaios, no Laboratório de Artes Cênicas, sentadas e lendo o texto em voz alta. Na continuação, o diálogo já se dá no palco, numa intenção do filme de mostrar o processo que resultou no espetáculo. Mesmo trabalhando na linguagem do documentário, também vejo aqui uma fissura, do ensaio direto para a ação, lembrando elementos do texto de Pessoa. É curioso ver um encontro mais cru, a leitura do texto com a encenação pronta. Ter o texto transportado pelas atrizes para o cenário, com figurino, luz, marcação. É um documentário sobre os processos, e a criação das atrizes faz parte desses processos.

Há, em muitos momentos, a discussão sobre a musicalidade das palavras de Fernando Pessoa, também trabalhada no roteiro do vídeo, o embate com o tema da morte e depoimentos sobre as experiências das atrizes, tão jovens, com a dificuldade de lidar com a riqueza e complexidade do poema dramático de Pessoa.

Outra parte que destaco é a sobreposição das imagens projetadas em cena à filmagem da peça. Esse foi um recurso plástico usado na edição do documentário. Ao sobrepor as imagens com transparência, criamos uma nova linguagem artística para o filme. A experiência da memória tomando conta do espaço se deu em uma nova dimensão: as imagens fundidas (das cenas gravadas e das cenas projetadas no cenário) criavam uma nova configuração por meio da edição, um objeto autônomo a partir dali, ou seja, ganharam independência no documentário.

Também foi abordado o detalhamento técnico do projeto de iluminação e da cenografia e uma menção ao cenário de instabilidade política que vivíamos, durante a montagem, com o processo de impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, utilizando manchetes de diversos jornais da época. Lembro-me perfeitamente, de acompanhar a votação do impeachment na cabine de som do Teatro Glauce Rocha.

O objetivo do filme é legitimar parte da nossa história e guardar, ou resgatar, a memória do grupo. Analisamos e problematizamos a construção de um projeto, sua execução e repercussão, detalhamos e construímos através da nossa identidade. Não se trata apenas de exibir e exaltar feitos, e sim construir e dividir.

Na ocasião de estreia do minidoc, foram feitas duas lives no perfil instagram do grupo Mirateatro, (Figura 13) uma com Nanci de Freitas e Antônio Jardim, sobre o documentário *O Marinheiro - Às vezes isso vai buscar sonhos*, e outra com Natasha Saldanha e Pedro Henrique Borges sobre outro desdobramento do projeto, o filme *O que queremos ser, queremos sempre ter sido no passado*. Os debates também estão disponíveis na conta do instagram e no canal do youtube do grupo @mirateatro_art_uerj .

Figura 13 - Imagem divulgação do filme e debates.

MIRATEATRO
ESPAÇO DE ESTUDO E CRIAÇÃO CÊNICA

APRESENTA:
DIA 11/12

MOSTRA DE VÍDEOS:
CENA E PERFORMANCE

19H
O MARINHEIRO - ÀS VEZES ISSO VAI BUSCAR SONHOS
direção:
Nanci de Freitas & Pedro Henrique Borges

APRESENTADO POR:
NANCI DE FREITAS
Atriz, encenadora e Prof. do Instituto de Artes da UERJ
ANTÔNIO JARDIM
Compositor, violonista, prof. da Escola de Música da UFRJ e da Faculdade de Educação da UERJ

APRESENTADO POR:
PEDRO HENRIQUE BORGES
Artista visual e mestrando do Instituto de Artes da UERJ
NATASHA SALDANHA
Atriz e Mestra em Ensino das Artes Cênicas

19H30
O QUE QUEREMOS SER QUEREMOS SEMPRE TER SIDO NO PASSADO
DIREÇÃO:
Nanci de Freitas & Pedro Henrique Borges

Arte: Julia Espinosa @mirateatro_art_uerj

Fonte: O autor, 2020.

3.2 O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado.

O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado

Outro trabalho que deriva de *O Marinheiro* é o filme *O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado*¹⁵ (Figura 14) 7'04". A ideia de mergulhar em um novo trabalho a partir do texto *O Marinheiro* surgiu a partir da catalogação de toda a história do Mirateatro para a realização do documentário sobre a jornada do grupo, o filme *Mirateatro! Processos*. Nesta pesquisa de arquivos, nos deparamos com imagens da natureza, solares, oníricas, filmadas para projeção no espetáculo, tão distantes da obscuridade e da penumbra do drama estático de Pessoa. Vistas depois de um tempo da encenação, estas imagens nos sugeriram outra leitura, dessa vez apenas sobre as memórias das personagens, sobre os enfrentamentos internos, filosóficos e psicológicos de cada Veladora, como uma nova percepção do texto, dando origem ao filme experimental.

Nesse ponto, identifico possibilidades múltiplas de sentidos de um trabalho que surgiu na literatura, ganhou forma no teatro, sendo transformado em vídeo e propagado pela internet. Na prática, a cada novo acesso aos registros, pode-se gerar uma nova cópia, uma nova percepção claramente influenciada por Walter Benjamin, que diz no seu célebre texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*:

Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. (BENJAMIN, 1987, p.3)

Não se trata de uma tentativa de massificação do nosso trabalho, mas de mudanças de valor simbólico, da possibilidade de leituras múltiplas para a obra de Fernando Pessoa. Certamente, ela apresenta relações distintas, hoje, da época de sua concepção, há mais de cem anos. E em 10 anos da nossa relação com a obra, contaminados pelas experiências que se somam a partir e fora dela, novas análises surgiram.

Após o encontro com os registros dos trabalhos anteriores e com nossas próprias memórias e afastamento (o vídeo foi produzido cerca de três anos depois que encerramos a última temporada do espetáculo), tínhamos novas percepções sobre cada uma das veladoras e

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9Rvfvh1ybU> <visto em 05/09/2021>

suas memórias. A repetição incansável dos diálogos em cada temporada trouxe também novos questionamentos, pois percebemos que cada uma das mulheres era uma parte do todo e que cada uma delas se referia a um elemento da natureza e trazia algum traço de personalidade, ainda que desindividualizadas no poema.

Neste momento de recriação, contávamos com o som do mar, imagens filmadas na lavanderia do Parque Lage, na Praia do Arpoador e na Urca, além das faixas musicais compostas por Antônio Jardim e absolutamente nenhuma palavra falada em qualquer um dos vídeos. O desafio de trabalhar em cima de um texto, que tem a palavra e sua musicalidade como elemento fundamental, para recriar outro trabalho autônomo como objeto de arte, com ênfase na imagem, foi o que nos motivou.

Tanto o olhar da câmera de Sara Paulo quanto o da direção foram muito sensíveis e reconstruímos imagens da memória das Veladoras, quase um mundo paralelo, com forte relação com a natureza descrita no texto e uma impensável sensação de liberdade e individualidade. Cada Veladora tem um percurso próprio, tem seu elemento da natureza, mas todas seguem para um mesmo lugar, após uma intensa perseguição em que elas misturam-se, de certa forma, e vemos uma única Veladora submergir nas ondas e sucumbir.

O filme começa com sons de instrumentos de corda e sopro, quase no ritmo de uma marcha, e em seguida o enquadramento de três mulheres dentro de uma caverna. Logo, elas andam saindo desse ambiente escuro e claustrofóbico, à medida que se intensificam os acordes musicais e um som agudo toma conta da cena. Cada personagem segue por um caminho diferente.

Estamos habituados a pensar em termos de presente, de acontecimentos atuais, numa lógica linearizada e dialética, enfileirarmos as ações e os fatos. Esse raciocínio cartesiano tem dificuldade em admitir que o presente foi e que o passado não se esgota. Ao contrário, o passado se conserva. O passado é o único tempo que existiu verdadeiramente. É difícil pensar o que o passado é, produzindo uma narrativa não-linear e anacrônica, na qual não há linha fixa que divide o tempo, e, por isso, como na vida, existem falsos passados, múltiplos passados, presentes suspensos, diversos futuros, que concordam entre si, mas não com o todo.

As imagens-lembrança são distintas das imagens virtuais, do que seria uma memória fidedigna, da lembrança pura, ainda que, em ambos os casos, sejamos capazes de reconhecê-las como histórias verdadeiras que experimentamos. Neste trabalho, o tempo se inscreve como protagonista, mas não é de um tempo datado que estamos falando, é o *time* da subjetividade.

Em seguida, no roteiro do filme, aparecem ambientes que se relacionam com elementos distintos da natureza. Cada uma das mulheres se relaciona com um dos elementos: o mar, o lago e os montes. Esses elementos da natureza fazem parte das histórias concebidas por elas, talvez inventadas, talvez lembranças genuínas, ainda que genuinamente inventadas. Pensemos nessas mulheres, que, no texto original, estão aprisionadas em uma torre, e agora, presenciam a solaridade, ou disforicamente imaginam e experimentam a liberdade.

Um conceito importante para esse trabalho é o de “cristal do tempo” de Gilles Deleuze, em que, na sua análise do cinema neorrealista italiano, analisa o tempo como fenômeno dividido entre um passado que se mantém e o presente que se molda. Nesse cristal de tempo criado pela imagem-tempo do cinema, ocorre simultaneamente uma imagem real do presente e uma imagem virtual do passado.

A composição da imagem do cristal corresponde ao movimento mais básico do tempo. Essa divisão espectral do tempo acontece, unindo dois momentos destoantes, ambos pertencendo ao presente, mas do qual um se faz existir apenas pelo presente e outro conserva o passado. Vemos que esse cristal é justamente a cisão do tempo. Um cristal é, por definição, um corpo formado de matéria cristalina, em virtude da qual pode exibir faces extremamente planas. A formação dessas faces planas e a pureza de sua materialidade são responsáveis por sua propriedade mais conhecida, a decomposição da luz branca. Quando um raio de luz passa pelo cristal, ele é refletido, mas também é refratado, de forma que se faz possível perceber os feixes que constituem a luz branca.

Assim como a divisão da luz, a constituição da imagem cristalizada apresenta feixes dos tempos que a formam, sugere a coabitação de presente e passado e a iminência do futuro que se torna cada vez mais denso e que, unidos, formam um tempo que não é capaz de ser organizado cronologicamente. A criação da imagem cristal pressupõe que a imagem conservada e a imagem presente não possam ser percebidas de forma autônoma, independentes uma da outra, pois a assimilação do real e do virtual são desdobramentos contínuos do tempo. “O que se vê no cristal é sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou sua diferenciação” (Deleuze, 1990. p.121). O sonho é uma imagem cristal, assim como a memória das veladoras, talvez em sua irredutibilidade máxima, elas falam do passado, voltam a ele, não como um antecessor ao tempo corrente, mas como elemento de formação do presente.

O tempo do filme não é definido como uma sucessão de horas, ou de ações, porque o tempo não está em movimento. Ele está apenas condicionado às memórias, cada mulher tem seu percurso, seu tempo. Vemos o presente e o passado ao mesmo tempo, em duas direções.

Elas estão simultaneamente livres e presas. Lembrando da peça, quando uma das veladoras fala que qualquer gesto interrompe o sonho, qualquer acontecimento nessa narrativa pode perturbar as lembranças e implicar em uma postura diferente em outro plano de vivência.

A primeira personagem (a ordinalidade desse trabalho é diferente do espetáculo, aqui a ordem delas em cena nada tem a ver com as Primeira, Segunda e Terceira do texto de Pessoa) segue por um caminho de areia, entre campos muito verdes, e vê-se um cacto também em cena. Esse lugar meio árido, meio fértil, leva-a até a beira do mar.

A segunda personagem brinca com sua sombra, que é uma virtualidade da sua presença, em uma estrada de tijolos. Voltamos a reconhecer uma percepção afastada do texto, não há mais estaticidade nos corpos dessas mulheres, não são movimentos precisos, nem controlados; não há mais razão para a manutenção da tensão dramática imposta pelo autor, pois, nesse momento, o roteiro é outro; elas buscam alguma coisa real e física, ao contrário da peça em que divagam sobre aquilo que, talvez, teriam vivido. Ao final desse caminho, a Segunda encontra o lago, que no texto é uma referência maternal, assim como o riacho, onde ela pode finalmente debruçar-se sobre essa memória (talvez sua própria memória). Ela diz: “Não sei porquê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu...” (PESSOA, 2003, p. 8)

A terceira personagem sobe o monte, por entre as árvores, até desaparecer atrás dos troncos. Esses montes são visíveis da janela da torre em que as Veladoras estão, mas parecem distantes e impossíveis, como ela afirma:

Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... (PESSOA, 2003, p. 5)

Passado o deslocamento inicial e a busca por um lugar que lhes confere personalidade, que sugestiona as memórias trabalhadas na peça, o som cessa e vemos imagens dos dois montes, talvez os mesmos que Pessoa rubrica no seu texto. Ao fundo, é possível ouvir as ondas do mar. Transição para imagens das personagens em uma pequena faixa de areia na qual se movimentam. Talvez a primeira e única vez que encontram o mar. Como uma fala da Primeira Veladora: “Fora daqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?” (PESSOA, 2003, p. 4-5).

Ainda dentro do mar, pela primeira vez vemos essas três mulheres encararem a câmera, rapidamente, após uma guinada das três. Há um corte seco para um olho; o som não é mais de mar aberto e se aproxima do som de um riacho, ou do interior de uma caverna. O

tempo que parecia estirar agora retrai. Antes elas vagavam, agora procuram abrigo. Nesse momento, já passamos pelo primeiro elemento da natureza, o mar, e entramos no segundo, o lago. Propositamente, o enquadramento das imagens é mais intimista, o lago é contido enquanto o mar é aberto.

A movimentação das atrizes é mais controlada e compacta. Uma delas, inclusive, dança balé na beira desse rio, com movimentos precisos, ao contrário das três brincando no mar, mas em nenhuma cena elas estão juntas. Observa-se também que há um contraste em cena em relação às imagens solares anteriores e as sombras tomam conta da tela. Há a sugestão de um ambiente protegido em meio à natureza que não chega a ser um enclausuramento, mas penetramos em algo com densidade.

Em meio às imagens do lago, começamos a perceber a terra, que representa a relação com os montes. Elas entram em contato com o solo, esfregam o pé, deitam, são acolhidas por esse lugar, estão em posição fetal, colhem flores. O som do riacho, ao fundo, alterna com as passadas pelas folhas secas. Até que um som metalizado, parecido com um gongo, as fazem acordar e, imediatamente, vemos os olhos abrirem e o retorno à mesma caverna da qual saíram.

Já com elas dentro da caverna, o espaço ganha contornos de horror e o ritmo se acelera; elas correm na estrada de tijolos, que antes era o lugar onde brincavam com sua própria sombra; parecem fugir, no meio dessas imagens, desse som de passos rápidos e respiração ofegante; uma delas espeta o dedo em um cacto. No final dessa corrida, vê-se o mar, o elemento da natureza que dá vida ao Marinheiro, mas que também o naufraga. Elas coexistem entre o mar, a floresta e a caverna. Lentamente, a primeira personagem, aquela que alcançou o mar quando saiu da caverna, no início do filme, volta a ele e, pouco a pouco, entra na água até que se submerge e dilui-se. O branco inunda a tela, como se fosse a espuma do mar; não o preto, não é um luto, é um começo, é um mergulho.

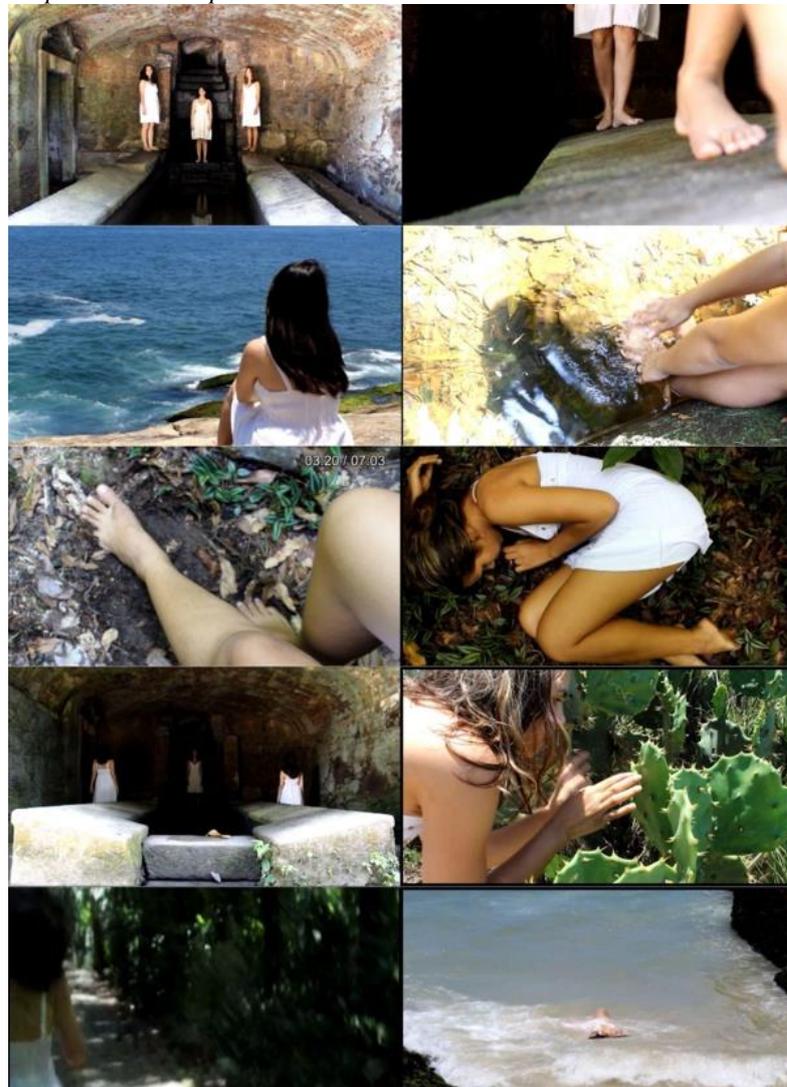
A narrativa tem o poder de suspender o tempo. Assim Foucault diz no primeiro parágrafo de *A linguagem ao infinito*: “o discurso como se sabe tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo do tempo que é seu espaço próprio”. Tanto Foucault, quanto Blanchot, a quem Foucault cita no começo do texto, aproximam a linguagem da morte, mas o que chama atenção é pensar a continuidade infinita da própria linguagem. O poder de deter a flecha é também o poder de superar os limites da morte, através da sua interminável repetição, assim como cada vez que o filme for visto, novamente se repetirá o final.

TERCEIRA (numa voz muito lenta e apagada) - Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já. Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA - Por que é que me perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito... (PESSOA, 2003, p.17)

Há uma passagem no texto do Foucault que diz: "Há um dilema: ou todos estes livros já estão na Palavra, e é preciso queimá-los; ou eles lhe são contrários, e é preciso queimá-los também" (FOUCAULT, 1963 p.58-59). Fazer esse filme, quiçá essa dissertação, talvez tenha sido queimar as palavras, talvez seja uma forma de queimar as palavras que já tinham tomado corpo e forma, para que houvesse espaço para novas palavras.

Figura 14 - Imagens retiradas do filme *O que queremos ser queremos sempre ter sido no passado.*



Fonte: O autor, 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa parte final da dissertação, mesmo estabelecendo algumas conclusões, não finaliza o trabalho, que se mantém vivo e não acaba com o ritual de defesa do mestrado. Este trabalho teve como objetivo central apresentar e analisar a minha experiência artística, junto do grupo Mirateatro! Espaço de Estudos e Criação Cênica, a partir da encenação do poema dramático de Fernando Pessoa e seus desdobramentos em vídeo, que continuarão circulando.

A maior parte das publicações a respeito de Fernando Pessoa, estudos sobre o autor e análises literárias, são posteriores à obra tratada nesta dissertação. Pessoa escolheu que esse fosse seu primeiro texto publicado em língua portuguesa, decidiu que assim seria seu *debut*. A importância dessa obra não é meramente cronológica, trata-se de sua apresentação para o mundo. Curiosamente, Pessoa já havia publicado em inglês, pois cresceu na África do Sul. Por mais inimaginável que seja cogitar que um dos maiores autores de língua portuguesa tivesse mais intimidade com a língua inglesa, a sua aproximação e produção lusófona só se deu com seu retorno para Portugal.

Podemos discordar sobre o fato de Fernando Pessoa ser considerado o maior autor português, mas certamente é o mais intrigante. Nenhum outro escritor ousou esfacelar-se em tantos outros, por isso sua obra é múltipla e é também única. Talvez por conta de seu sol em gêmeos, signo de ar, fosse capaz de ser tão plural. Ressalto o zodíaco já que Pessoa era também astrólogo e detalhava o mapa astral de seus heterônimos, para que coincidisse com seus traços de personalidade. Além de astrólogo, ele também era poeta, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. Morreu aos 47 anos, mas viveu o suficiente para marcar a literatura, viveu duas, três, muitas vidas em uma só. Como ele mesmo disse: “Viva duas vidas separadas, sem que de qualquer d’elas se transborde para a outra — uma, a própria, fechada o mais possível; outra, a social, ampla e sem receio. Mas que a primeira não tente invadir a segunda! Quem é dois tem que ser dois.” (Pessoa, 1993)¹⁶

O recorte dentro da obra de Pessoa, que esse trabalho contempla, é muito pequeno para falarmos algo sobre o escritor, mas é um começo. A coletânea de todas as suas personas é enorme, tratamos de apenas uma das peças do seu quebra-cabeça. Essa é sua única peça de teatro finalizada. No fim de sua vida retomou seus textos dramáticos, mas morreu antes de atacá-los, todos eles não chegam a encher duas mãos, se contarmos nos dedos. Se essa

¹⁶ In <http://arquivopessoa.net/textos/2041> <visto em 25/11/2021>

dissertação possui alguma relevância, creio que ela está relacionada a uma forma a mais de desvendar essa obra, tanto na análise literária, quanto na sua apropriação contemporânea para diferentes mídias.

Todo o texto foi escrito num momento posterior às minhas vivências mais intensas com a encenação de *O Marinheiro*. Uma engenhosa tarefa de desvelar camadas, cada vez mais profundas, dessa obra. Procurei detalhar os atravessamentos do texto de Pessoa no corpo deste estudo. Uma das tarefas desta pesquisa foi apresentar o texto, trazer questões da poética, da teoria do teatro, da aproximação entre Fernando Pessoa e o Teatro Simbolista e do próprio Teatro Estático. Imagem, som e escrita estão presentes na análise literária que proponho. Escrever a partir das palavras do poeta e das memórias das Veladoras que contam histórias sobre o tempo, sobre os silêncios e sobre a construção de uma nova personagem, a partir das lembranças do que elas já foram. Procurei investigar as nuances da escrita pessoana, especialmente neste texto que antecede seus heterônimos.

Do texto para o espaço, apresentei e analisei a encenação, que fez parte da minha jornada artística. Relato as montagens do espetáculo e faço uma reflexão artística detalhando elementos técnicos e conceituais da montagem, a concepção espacial e a instalação do dispositivo elíptico que contém as memórias das veladoras. As lembranças abordadas no primeiro capítulo transbordaram em cena através da palavra, do som, da luz e dos vídeos. A percepção sobre a encenação foi pavimentada por minhas próprias memórias e pela interlocução com artistas e pesquisadores que assistiram e escreveram sobre o espetáculo.

No desenlace das experiências com as palavras e a cena, estabeleci outras perspectivas, após o afastamento do texto e o amadurecimento das memórias que fazem parte da minha trajetória com *O Marinheiro*. Duas experiências cinematográfica foram apresentadas: um documentário sobre a encenação que emerge dos arquivos do grupo, que transpõe para o vídeo o que foi feito outrora, as lembranças, recordações e imagens; um trabalho ficcional que parte dos registros fílmicos realizados para o espetáculo, montando um filme sem nenhuma palavra, que pendula nas memórias das mulheres de Pessoa.

Chamo esse trabalho de memorial e recorro a todo material de arquivo que tinha para elaborá-lo. Nessa finalização, creio que se destaca o compromisso e o respeito pela arte e pela literatura. Não posso deixar de considerar que fui afortunado em me encontrar com *O Marinheiro* e fazer parte de um grupo tão dedicado. Por outro lado, a elaboração deste memorial me deu a oportunidade única de voltar a olhar para trás no tempo e então lembrei-me de todos que fizeram parte dessa jornada.

Organizar esse trabalho durante a pandemia de Covid-19 me trouxe novos entendimentos: vivi a clausura das veladoras, imaginei por tantas vezes o país que tínhamos vivido outrora, um lugar menos triste, com menos perdas, uma impensável liberdade nesse momento de imposição solitária. O amadurecimento artístico e teórico são frutos da dedicação à experiência acadêmica. Na árdua tarefa da escrita, não acredito no fim dessa pesquisa, assim como me afastei e amadureci a minha consciência em relação ao texto, nos últimos anos, entendendo que em anos à frente terei outros sentimentos, um senso diferente sobre todos esses processos, que ainda poderão reverberar em novos trabalhos artísticos. Com esse breve estudo, dentro das inevitáveis limitações relacionadas ao meu aprendizado e à minha maturidade, pretendo contribuir aos campos das artes e das letras e para o registro das memórias de pesquisas teóricas e cênicas realizadas pelo projeto Mirateatro, no âmbito do Instituto de Artes da UERJ.

REFERÊNCIAS

- APPIA, A. Darsteller, Raum, Licht, Malerei. 1954. In: LAZAROWICZ, K.; BALME, C. *Texte zur theorie des theaters*. Ditzingen: Reclam, 1991. p.437-442.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELEUZE, G. ¿Que És un Dispositivo?. In: DELEUZE, G. *Michel Foucault, filósofo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FERREIRA, N. P. *Malditos, obscenos e trágicos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- FREITAS, N. de. O Marinheiro: sonhar é preciso. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 9., 2016, Uberlândia. *Anais ...* Uberlândia: Memória ABRACE XVI, 2016. Disponível em <https://mirateatro.files.wordpress.com/2017/02/o-marinheiro.pdf>. Acesso em: 20 de set. 2021.
- FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 47-59. Disponível em <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2012/10/foucault-linguagem-ao-infinito.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- GAGLIARDI, C. (org.). *Teatro do êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.
- GAGLIARDI, C. (org.). *A reflexividade discursiva em O Marinheiro, de Fernando Pessoa*. São Paulo: Pitágoras, 2011. v. 1.
- LABRA, D. H. *O artista-personagem*. Campinas, SP: [s.n.], 2005.
- LEHMANN, H. *O teatro pós dramático*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

- LOPES, T. R. *Pessoa e o teatro de êxtase*. 2009. Disponível em: <http://www.umfernandopessoa.com/uploads/1/6/1/3/16136746/pessoa-e-o-teatro-de-extase.pdf>. Acesso em: 15 set. 2021.
- LOPES, T. R. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Différence (La), 2004.
- PASSOS, E.; BENEVIDES, R. Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo. *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v.13, n. 1, 2001.
- PESSOA, F. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.
- PESSOA, F. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PESSOA, F. *Páginas sobre literatura e estética*. Org. António Quadros. 2. ed. Mira-Sintra: Europa América, 1994.
- PESSOA, F. *O Marinheiro*. Pará de Minas: Virtualbooks, 2003.
- PESSOA, F. *Teatro estático*. Org.: Filipa de Freitas e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, A. P. dos. *Cada gesto interrompe um sonho: o teatro estático O Marinheiro, de Fernando Pessoa*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=181303. Acesso em: 20 set. 2021.
- SARRAZAC, J. *O futuro do drama*. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, J. *Poética do drama moderno*. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SEABRA, J. A. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.
- SOUZA, I. *Vicência Dias de O teatro poético de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9055/9055_4.PDF. Acesso em: 20 set. 2020.