



Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa

*O outro lado da solidão*

Projecto elaborado com vista à obtenção do Grau de Mestre em Teatro,  
área de especialização em Artes Performativas – Interpretação

**Mariana Rodrigues da Silva Reis**

**2013**



Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa

## *O outro lado da solidão*

Projecto elaborado com vista à obtenção do Grau de Mestre em Teatro,  
área de especialização em Artes Performativas – Interpretação

**Trabalho de Projecto Orientado por:**

Prof. Carlos J. Pessoa

Prof. David Antunes

**Mariana Rodrigues da Silva Reis**

**2013**

*welcome to my nightsolidão*

(Al Berto, *O Medo* 115)

## Resumo

O presente documento escrito assiste o Projecto de Mestrado em Teatro, área de especialização em Artes Performativas – Interpretação da ESTC-IPL, intitulado *O outro lado da solidão*, cujo principal objectivo foi a criação de um espectáculo a partir de uma selecção de textos de Al Berto e de uma abordagem à ideia de solidão como impulso para a comunhão entre pessoas, tentando perceber se seria possível relacionar o tema com os textos escolhidos e com os pontos de vista de cada colaborador do Projecto.

Não se pretendia tratar a solidão como algo negativo, evitando assim a criação de um trabalho solitário, com tendência para a excessiva introspecção. Além da solidão inevitável em qualquer um de nós, existe uma tentativa de colmatar essa fatalidade da nossa natureza que se reflecte na procura do encontro com o outro. O outro lado da solidão será essa presença constante dos outros em nós que nos faz sentir falta – porque amamos, porque somos capazes de ter pessoas em nós.

O documento está organizado em três capítulos, tendo sido feita uma divisão de esclarecimento teórico entre a temática proposta, o processo de trabalho prático e a relevância do Projecto na especificidade do curso que frequentei. Os capítulos são precedidos de uma introdução e, posteriormente, são esboçadas algumas considerações ou possíveis conclusões sobre o Projecto e a sua evolução.

O espectáculo *Falta* foi o resultado final de um trabalho de pesquisa, reflexão e criação de material sobre o tema e os textos escolhidos e esteve em cena no Teatro Taborda entre os dias 25 e 28 de abril de 2013.

**Palavras-chave:** Solidão, Textos de Al Berto, Teatro, Comunhão, *Eu, Outro*, Saudade, Memória, Encontro.

## **Abstract**

This monograph assists the MA's Project in Theatre, specialization in Performing Arts – Acting from ESTC-IPL, under the title *O outro lado da solidão* (*The other side of loneliness*), whose main goal was to create a show based on a selection of texts by Al Berto and an approach to the idea of loneliness as an impulse to communion among people, trying to figure out if it would be possible to relate the theme with the text choices and the points of view of each contributor to the Project.

There was no intent to treat loneliness as something negative, thus avoiding the creation of a lonely work with tendency to excessive introspection. Beyond the inevitable loneliness in any of us, there is an attempt to bridge that fatality of our nature which is reflected in the pursuit of meeting the other. The other side of loneliness is the constant presence of the others in us that makes us miss – because we love and we are able to have people in us.

This document is organized in three chapters and it was made a division of theoretical clarification between the proposed theme, the work process and the relevance of this Project in the specificity of the course I attended. The chapters are preceded by an introduction and there are subsequently some outlined considerations or possible conclusions about the Project and its development.

The show *Falta* was the end result of a process of research, reflection and creation of material on the theme and the chosen texts and it was presented in Teatro Taborda between 25 and 28 April 2013.

**Keywords:** Loneliness, Texts of Al Berto, Theatre, Communion, *Self*, *Other*, Longing, Memory, Meeting.

## **Agradecimentos**

Henrique Jesus

Nuno Nolasco

Paula Moreira

Teresa Machado

Vera Barreto

Carlos J. Pessoa

Maria João Vicente

David Antunes

Nuno Pinheiro

Rita Reis

João Belo

Catarina Mendes

Sérgio Loureiro

Ana Reis

e a todos aqueles que tornaram possível a concretização deste Projecto.

## Índice

Introdução	7
I. Tema	10
II. Processo de Trabalho	20
III. Sobre o actor	53
Algumas considerações finais	61
Obras citadas	64
Obras consultadas	66
ANEXO 1 – Folha de Sala de <i>Falta</i>	67
ANEXO 2 – Gravação de <i>Falta</i> em suporte DVD	68

## **Introdução**

Havia textos de Al Berto e a ideia de solidão. Mais especificamente, o mote era as *Três Cartas da Memória das Índias* e o que eu queria abordar ou talvez realçar era a solidão. Não a solidão considerada no seu sentido pejorativo, mas antes contrapondo-a a uma ideia de algo positivo que pudesse representar. Por isso intitulei este Projecto como *O outro lado da solidão*.

Pretendia, através do teatro, tentar perceber se seria possível mostrar um outro lado da solidão que não é ausência mas sim saudade, procura e encontro – uma solidão de não estar só. Queria, a partir de um sentimento associado ao isolamento, chegar à ideia de encontro e mostrar como a solidão pode ser um impulso para a comunhão. Se através destes textos e com um bom grupo de trabalho conseguiria fazê-lo – era o que queria descobrir.

O objectivo era criar um espectáculo a ser apresentado publicamente, cuja dramaturgia seria construída a partir de textos de Al Berto. Pretendia a criação de um objecto artístico seguindo um método de trabalho em que acredito: trabalho de equipa, com propostas de todas as pessoas envolvidas, com adaptação de texto e técnicas de encenação e interpretação partilhadas, tentando perceber o que cada um tem em si que poderá contribuir para o tema escolhido (sendo este um ponto, juntamente com a escolha dos textos, em que é “imposta” uma condicionante), com o objectivo de descobrir se é possível abordar uma claridade na solidão a partir destes textos e a partir das nossas experiências e se é possível dar tudo isto ao público criando uma espécie de comunhão.

Com efeito, o espectáculo final do Projecto – de título *Falta* – foi apresentado no Teatro Taborda e contou com o trabalho de diversos colaboradores, como se pode verificar na folha de sala correspondente (ANEXO 1).

O que se pretendia era partilhar com os espectadores algo que lhes fosse reconhecível, tratando o tema não na medida do *eu* mas antes do *nós*, numa altura em que, a meu ver, há uma grande tendência para o individualismo, para o culto da competição de egos e para uma auto-absorção a que as exigências do dia-a-dia parecem conduzir-nos (levando-nos cada vez mais para a solidão negativa, digamos assim), sendo por isso pertinente e importante optar por um outro lado e dá-lo a conhecer a quem queira recebê-lo.

A ideia de comunhão deveria estar presente também entre quem produz o espectáculo e quem posteriormente o recebe, sendo então talvez disso que este trabalho trata – uma forma de nos projectarmos uns nos outros para aprendermos a nossa solidão, pois a presença dos outros está fora de nós. E, tal como escrevi na folha de sala: «Daí o salto para o Teatro – que é encontro em multidão».

Apesar de os objectivos práticos terem sido alcançados, foram muitas as mudanças que o Projecto foi sofrendo à medida que o trabalho avançava. Entre cedências e algumas desistências necessárias, a temática e a metodologia foram constantemente repensadas de modo a chegar a um produto final satisfatório. Entre questões de adaptação dramaturgica, interpretação, produção, etc., esta experiência foi, a meu ver, muito produtiva acerca do que é criar e apresentar um espectáculo, no que é necessário insistir, do que devemos abdicar, que formalidades temos de cumprir e que estamos nós a fazer.

Creio que os objectivos foram cumpridos, sendo que chegámos a um espectáculo final que foi apresentado e aprendemos com todo o trabalho que desenvolvemos. O

tema proposto foi pensado e “posto” em cena e a vertente que propus explorar foi destacada. E, acima de tudo, acredito que conseguimos chegar às pessoas, conseguimos, não sei se bem ou mal, dizer-lhes algo que elas quiseram receber.

## I. Tema

A palavra *solidão* é muitas vezes associada à escuridão e, numa interpretação mais comum e imediata, define-se como «o estado da pessoa que se sente ou que está só, que se encontra isolada do mundo e dos outros; lugar despovoado, solitário» (Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian 3446). Por exemplo, na tradição literária hebraica, da qual a civilização ocidental é herdeira (não nos atendo à teologia envolvente por não ser esse o elemento que nos importa), as trevas são símbolos de morte e de infelicidade (Job 10,22), o que nos remete intuitivamente para a tristeza, o isolamento e a ignorância pela falta de luz.

Pensar a solidão como um tema para um projecto ou para uma qualquer outra função poderia facilmente remeter para uma abordagem a algo sombrio, que nos transportaria para um trabalho solitário, com tendência para a introspecção e para uma visão negativa da vida, dos sentimentos e talvez até da própria arte.

Mas a forma como foi pensada a solidão para este Projecto não pretendia essa abordagem literal de a ilustrar (como recorrentemente podemos observar em imagens de uma pessoa sozinha a olhar o horizonte, por exemplo, que em cena desembocaria talvez num monólogo), criando “escuro sobre escuro sobre escuro”. Não optando por atribuir uma unidimensionalidade interpretativa à palavra (pois, a meu ver, não é possível), propus uma investigação sobre aquilo a que chamei *O outro lado da solidão*. Trata-se de uma tentativa de procurar e atribuir ao tema uma claridade – luz, esperança, em oposição à escuridão –, de o estudar a partir de uma perspectiva que tomasse em conta a relação da natureza solitária do ser humano com a sua necessidade de se ligar aos outros.

Há uma solidão irremediável em qualquer um de nós, pois vivemos a sós com o nosso *eu* e no limite não saímos dele. «A nossa noção do eu é formada pela pulsação da consciência dentro de nós – o infindável monólogo, a conversa que mantemos connosco toda a vida. E isto ocorre em absoluta solidão» (Auster 139). No entanto, ao mesmo tempo que vivemos as nossas vidas a sós assumimos constantemente a presença dos outros fora de nós – e aprendemos assim a nossa solidão. O conhecimento que se adquire ao longo da vida depende quase exclusivamente da relação que temos entre nós – o nosso interior, a narrativa que vamos construindo para nós mesmos – e aquilo que julgamos ser o mundo – não temos maneira de saber exactamente aquilo que o mundo é em si, o que é o mundo sem qualquer mediação dos nossos sentidos e da nossa consciência. Quanto mais intensamente sós nos sentimos mais forte se torna a nossa ligação aos outros, mais intensamente se sente a necessidade de descobrir o que somos e o que são os outros para nós, pois a consciência da solidão é a consciência da presença e/ou ausência dos outros em nós.

Não deixa de ser aparentemente paradoxal que a relação que temos com os outros se construa através da solidão – o que se constrói entre a distância daquilo que julgamos ser e aquilo que julgamos serem as outras pessoas. A nossa identidade parece construir-se nesse jogo de espelhos da consciência onde nos vemos reflectidos nos outros e onde os outros parecem reflectidos em nós. «O eu e o outro, todas as velhas questões filosóficas. No fim, nós sabemos quem somos porque somos capazes de pensar acerca de quem somos» (Auster, *Experiências com a Verdade* 139).

Octavio Paz escreveu: «A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro»<sup>1</sup> (82). O ser humano pensa-se a si mesmo e compara-se aos outros, olha-se através dos outros e apreende assim algum conhecimento de si. A condição de estarmos sós, de vivermos sós, é inevitável, sendo que somos um só corpo, uma só pessoa que, por mais que tente partilhar por palavras, imagens e gestos o que sente e pensa, não sai de si. Essa característica faz com que cada um seja até certo ponto solitário, mas é também algo de que todos comungam, o que proporciona uma união, um reconhecimento. E a constante procura do encontro é a forma que temos de combater a nossa solidão e de nos reescrevermos. «A sua natureza – se é que podemos falar em natureza para nos referirmos ao homem, exactamente o ser que se inventou a si mesmo quando disse “não” à natureza – consiste num aspirar a realizar-se num outro» (Paz, *El Laberinto del Soledad* 82).

Amamos porque reconhecemos em alguém gostos, formas de pensar e de estar semelhantes aos nossos, mas também talvez por sentirmos que essa ou essas pessoas têm algo que nos falta, passando a ser elas mesmas a fazer-nos falta. E amamos e queremos ser amados para tentarmos sair de nós ao vivermos com e em outros, na memória de outros. A carência do outro surge-nos como solidão pela necessidade que temos dele para nos percebermos, caso contrário estaremos sempre dentro do nosso *eu* – pois o ser humano, «cada vez que sente a si mesmo, sente-se como carência do outro, como solidão» (Paz, *El Laberinto* 82).

Mas o lado positivo deste sentimento é a iniciativa da procura, do conhecimento e da construção de relações com outras pessoas, que vão permitir a criação de memórias

---

<sup>1</sup> Todas as citações de Octavio Paz presentes no texto são de tradução minha a partir do original.

que provocarão saudade, pois essas pessoas existirão em nós e nós nelas. O outro lado da solidão será então uma forma de reconhecer esse sentimento como parte activa em nós, como algo que nos move ao encontro dos outros, de nós e de um possível bem-estar comum. É uma forma de encarar a saudade como uma companhia, a ausência como presença, colmatando uma parte da solidão através das pessoas com quem nos vamos cruzando ao longo da vida.

A criação de um ser humano – o tempo de gestação – depende de uma ligação a um outro. Além de ser necessário um homem e uma mulher para gerar um filho, durante o período de formação do bebé este está sempre ligado a um outro ser por um cordão umbilical que o alimenta e permite o seu crescimento. É já um ser sozinho, no entanto depende daquela ligação para se preparar para o nascimento. Ora, antes de nascermos já temos necessidade de nos ligar ao que está fora de nós. Segundo Paz, o nascimento é um momento de «separação e ruptura» (Paz, *El Laberinto* 82) e a primeira sensação do ser humano é de «queda num ambiente hostil e estranho» (Paz, *El Laberinto* 82), transformando-se essa sensação em «sentimento de solidão» (Paz, *El Laberinto* 82) à medida que vamos crescendo. A partir desse momento procuramos criar novos laços que nos unam a outros e nos “alimentem”.

Paul Auster escreve:

O bebé que mama no seio da mãe olha para os olhos da mãe e vê-a olhar para ele e, através dessa experiência de ser visto, o bebé começa a aprender que é separado da mãe, que ele é, por si mesmo, uma pessoa. Graças a este processo adquirimos literalmente um eu. [...] Na idade adulta, já não é a mãe que está a olhar para nós – somos nós quem está a olhar para nós mesmos. Mas só nós somos capazes de nos vermos a nós mesmos porque houve uma outra pessoa que nos viu primeiro. Por outras palavras, nós aprendemos a nossa solidão através dos outros. Do mesmo modo, aprendemos a linguagem através dos outros (Auster, *Experiências* 140).

Deste modo, o sentir-se só implica um conhecimento do *eu*, mas também uma vontade de sair de si ao encontro de outros, para através deles nos reconhecermos.

Durante a vida somos ensinados a morrer, isto é, sabemos que havemos de morrer. E isso é também visto como uma espécie de queda no desconhecido que cada um enfrenta sozinho. «Nascer e morrer são experiências de solidão» (Paz, *El Laberinto* 82). É portanto nesse meio-termo, no espaço que vai do nascimento à morte, que temos oportunidade de ir além da nossa solidão. Apesar de a consciência da morte estar muito presente em nós, pois até a pressa com que parecemos querer fazer “avançar” o mundo parece denotar uma sensação constante de que nos falta tempo para viver, é apenas no tempo em que vivemos que podemos tentar afastar-nos dessa ideia de que caminhamos para o vazio, caso contrário estaremos todos os dias a morrer e não a viver.

Referi anteriormente o amor. Amamos e pedimos amor para preencher vazios, como uma «fome de cair e morrer tanto como de renascer» (Paz, *El Laberinto* 83), que nos faz querer viver. Amar está inevitavelmente associado à ideia de solidão, pois é talvez o maior acto de comunhão que criamos para assim não nos sentirmos sós dentro dos nossos corpos, sendo simultaneamente o sentimento que nos lembra mais que *somos* seres sozinhos e que é necessário esforço para não *estarmos* sozinhos. Mas o amor não é a fórmula para unir pessoas nem tão-pouco é algo que se mostre fácil de viver. No Projecto realizado tentámos também mostrar esse ponto – que nem todas as relações resultam ou são duradouras mesmo que exista amor – pois é em processos de amor que vamos aprendendo o que é a solidão, bem como o que há de positivo ou de negativo a retirar dela. «O amor é um dos mais claros exemplos desse duplo instinto que nos leva a cavar e ir ao mais fundo de nós mesmos e, simultaneamente, a sairmos de nós

e realizarmo-nos num outro: morte e recriação, solidão e comunhão» (Paz, *El Laberinto* 85).

Durante a infância criamos o nosso próprio mundo (não atribuímos ainda às coisas as funções que para os adultos elas têm, temos as nossas imagens e os nossos amigos imaginários, falamos com os bonecos e temos uma linguagem própria, saboreando cada palavra que completamos) como forma de apreender o mundo que nos rodeia e nos é ainda estranho; depois, continuamos a apreender o que está a nossa volta mas já sabemos qual o uso que devemos dar a uma panela ou cadeira, como dizer correctamente as palavras, quais são os comportamentos adequados para determinadas ocasiões (embora nada disto impeça que continuemos a ter o nosso mundo imaginário, como a criança que fomos ou ainda somos). Passamos depois a criar o nosso mundo no mundo, o nosso espaço com outros. Da mesma forma que a criança não se mostra passiva perante os estímulos que recebe e o conhecimento que adquire, também depois da infância é possível que tenhamos de nos manter activos para nos compreendermos e para fazermos o que desejamos fazer, com o objectivo de nos sentirmos em concordância connosco.

Se através do amor quisermos atenuar a nossa solidão, isso implicará uma viagem profunda no interior de nós mesmos, um reconhecimento contínuo perante o outro e uma aceitação do outro perante nós. Entre vários portos por que vamos passando, há uns em que atracamos e outros que deixamos. Na viagem que fazemos vamos aprendendo onde podemos partilhar a nossa solidão ou onde ela vai crescer mais, quem devemos envolver ou quem devemos deixar passar; e ainda: quem levamos connosco, mesmo que não possamos ficar.

Se apenas as relações de presença física contribuíssem para que não nos sentíssemos sós, estaríamos muitas vezes sós. Há solidões que se esbatem pela distância. Duas ou mais pessoas podem não conseguir estar juntas, por exemplo por falta de entendimento de feitios (como se costuma dizer) ou por quererem coisas diferentes da vida, mesmo que se amem. Entre essas pessoas muitas vezes o melhor para manter a saudade – essa forma de companhia – é a necessidade de criar espaço. A melhor maneira de manter as boas lembranças é não criar más lembranças que se sobreponham. Recorremos então à memória na distância, continuando a amar quem está longe. Por vezes a presença do outro deve ser apenas um calor na pele, uma memória guardada no corpo para que a saudade permaneça. *Saudade* e *Solidão* têm a mesma origem etimológica, do latim: “Solitas, Solitate, Solitatis” (solidão) e “Solus” e “Solitudo” (solitário; sozinho; isolado; singular; próprio) na forma castelhana de “soledad”, e galega: “soedade, soidade e suidade”, designando, respectivamente, um lugar ermo; o estado da pessoa solitária e sem companhia quer no meio do mundo quer dele apartado, sendo este sentido de “isolamento” a origem dos empregos abstractos de: ausência, abandono, falta, míngua, carência, não só de pessoas mas também de coisas necessárias e desejadas.<sup>2</sup>

O afastamento também pode ser uma solução para não nos sentirmos sós e por isso viajamos em busca de outros portos, sem esquecer aqueles em que fomos felizes mas aos quais é melhor não regressar para que continuem a fazer-nos falta.

Há também os que nos fazem falta e aos quais não podemos voltar, quando a solidão nos é imposta pela morte de alguém. Se esse alguém nos faz falta lembramo-lo e essa é uma forma de manter a sua existência. Nesses momentos aprendemos «uma

---

<sup>2</sup> Informação presente em três obras: Borges, *Da Saudade: como via de libertação* 28-29; Teixeira, *A Filosofia da Saudade* 17; Vasconcelos, *A Saudade Portuguesa* 85-86.

solidão saudável, onde a saudade e as lágrimas são só dois dos lugares da casa muito mais ampla onde se está» (Cardoso 192).

Quando escolhemos ficar com outra pessoa e não nos afastarmos desse porto, é porque ela se tornou parte de nós, faz-nos falta quando está ausente e mesmo quando está presente. E se por algum motivo a ausência se acentua ou se torna definitiva, a saudade e a memória passarão a ser a presença do corpo ausente – que só existe porque ele existiu ou existe em nós, ou seja, é um sentimento bom que nos faz sentir saudade, que nos lembra que não estamos sós quando sentimos a solidão.

A memória tem um papel preponderante em tudo isto, pois é através dela que sentimos saudade, através dela sabemos que sentimos e o que sentimos. É por termos memória que temos identidade, sabemos porque amamos ou não amamos, agimos e tomamos decisões. Na memória guardamos o passado, pois ela é «indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido» (Pires 25). Assim nos vamos conhecendo, a nós mesmos e aos outros.

Sem memória talvez não soubéssemos quem somos e não tivéssemos como amar, pois não poderíamos saber quem são os outros para nós. Sem os outros não criaríamos memórias. «Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é passado morto. Perde-se a vida anterior. E a interior, bem entendido, porque sem referências do passado morrem os afectos e os laços sentimentais» (Pires, *De Profundis, Valsa Lenta* 25).

Assim, a ligação com os outros é o que permite construir a memória e a identidade de cada um. Conhecemo-nos através dos outros e das memórias que criamos e a que recorremos. «A nossa linguagem, as nossas memórias, mesmo a nossa noção de

isolamento – todos os pensamentos na nossa cabeça nasceram da nossa ligação aos outros» (Auster, *Experiências* 141).

No relato da sua experiência de perda e memória, José Cardoso Pires afirma que «a desmemória não só o isolou da realidade objectiva como o destituiu, pode dizer-se, de sentimentos» (*De Profundis* 38). Sem a consciência da sua identidade perdeu grande parte da sua sensibilidade para com o outro. Aquilo que outra pessoa é para nós só pode ser reconhecido sentimentalmente «em contraponto com a consciência da nossa identidade, isto é, com a tradição da comunicação que praticamos com a sociedade e com a nossa memória cultural» (Pires, *De Profundis* 39). Sem memória, predomina a indiferença, pois perdem-se os afectos, quase desaparecem as emoções, não sabemos dos outros, não sabemos do nosso *eu*.

Por existir memória existe um «sentido de presença» (Pires, *De Profundis* 46), seja a presença do eu ou a presença do outro – há uma consciência da presença e da ausência, dentro e fora de nós, na memória guardamos lembranças e vamo-nos reescrevendo. Pensamos o futuro por termos consciência de um passado. Pensamo-nos a nós mesmos por nos lembrarmos de quem fomos, de quem somos e por sermos capazes de nos projectar num futuro – e isso faz-nos saber porque pomos um pé à frente do outro para caminhar.

«Se o sonho é já por si uma memória, sem memória poderá o indivíduo sonhar?» (Pires, *De Profundis* 66).

Assim, quando nos falta alguém por perto, há a possibilidade de existir uma felicidade na lembrança, «que é uma solidão mais doce» (Cardoso, *Explicações de Português* 190), pois nela está a existência da pessoa – na nossa memória essa pessoa existe, está connosco.

O outro lado da solidão é esse que existe por termos pessoas em nós. A solidão negativa não se trata de não convivermos com pessoas, pois «não se mede a solidão pelas milhas de espaço que distam um homem dos seus companheiros» (Thoreau 156); é antes aquela que surge por não termos pessoas dentro de nós, pela incapacidade de amar e ser amado, de criar memórias boas e de reavivá-las para «enfrentarmos o desamparo dos dias» (Al Berto 38).

O outro lado da solidão é uma claridade, uma procura incessante do encontro, ânsia de ser mais do que um corpo fechado em si mesmo.

## II. Processo de Trabalho

Os elementos com que iniciei o Projecto Final de Mestrado foram: textos de Al Berto, particularmente *As Três Cartas da Memória das Índias*, e a ideia de solidão como temática, não tendo havido primazia de um elemento em detrimento de outro.

Poder-se-á dizer que surgiram em simultâneo, uma vez que eu era já uma leitora assídua dos textos do autor e já tecia algumas ideias sobre os mesmos e sobre a possibilidade de os utilizar num contexto teatral. Ao mesmo tempo, a solidão é um tema sobre o qual me debruço há já alguns anos e que me interessava trabalhar e explorar. Todavia, escolhi primeiramente os textos de Al Berto e a partir deles considerei que o mais interessante seria abordar a solidão como tema principal. O meu maior interesse era trabalhar as *Três Cartas da Memória das Índias*, tendo então surgido uma oportunidade de explorar o tema, que neste contexto era instintivo e quase imperativo para mim. Como referi antes, não pretendia abordar exactamente a solidão como procura do isolamento, mas antes aquilo a que chamei *O outro lado da solidão*.

Uma das primeiras questões de imediato colocadas foi o facto de estes textos pertencerem ao género literário lírico e não ao género dramático.

A escolha de textos poéticos não foi propositada, pois não tinha a ideia de que a poesia seria o único género literário adequado para abordar o tema em questão – e não é. O foco de interesse estava nos textos referidos em particular e reconhecia-lhes potencialidades para uma adaptação a textos para teatro.

Contudo, a poesia é uma arte na qual a linguagem tem como forte característica o propósito estético, a criação de uma partitura de palavras e a abertura à imaginação

como meio de interpretação do texto; é também, a meu ver, uma forma de arte solitária, uma vez que se apresenta frequentemente a partir de um «eu», de um único sujeito que partilha sentimentos e ideias através das palavras, utilizando comumente figuras de estilo, o que torna o texto ainda mais pessoal. Tais características, creio, proporcionam uma exploração de sentimentos mais acentuada e isso foi para mim um ponto interessante.

Não pretendia abordar a solidão utilizando uma forma de solidão na cena – o solilóquio. As características do drama que mais me interessavam eram, sobretudo, a criação de personagens, comunicação entre as mesmas, acção e reacção, conflito – tudo isto com vista a ter maior amplitude para dar dinâmica e ritmo ao espectáculo. O texto dramático teria então mais do que um sujeito, ou seja, mais do que uma personagem, e implicaria comunicação, estando assim presente a ideia de encontro.

Há uma tendência cada vez maior para adaptar para teatro qualquer tipo de texto e eu considerava ser possível atribuir aos textos de Al Berto características de género dramático por meio de uma adaptação. O que me parecia mais curioso era utilizar originalmente a poesia, um género que privilegia uma situação de escrita e leitura solitárias, para fazer teatro, uma forma de multiplicidade, isto é, que assenta na comunicação e relação entre actores e entre actores e espectadores. Teríamos assim uma mistura, servindo-nos de uma dramaturgia que enfatizaria a musicalidade e a qualidade poética das palavras para criar situações de diálogo e de contracena, dando corpos às palavras. Aprenderíamos os sentimentos de cada sujeito através da criação de personagens e de encontros.

Assim, apesar de o género literário não ter sido escolhido propositadamente de início, o facto de os textos propostos serem poemas conferiu algumas peculiaridades ao Projecto, quer no que diz respeito ao espectáculo, quer no que respeita à temática e à

relação que pode ser estabelecida com o propósito da mesma: conhecer o *eu* através dos outros, aprender a solidão na multidão – partir da Poesia para fazer Teatro.

A minha escolha recaiu sobre os textos acima de tudo, não tendo sido também o autor directamente escolhido. Ou seja, Al Berto apresenta em toda a sua obra características que me agradam e que influenciam e sustentam o tipo de trabalho que queria fazer. Al Berto – de nome completo Alberto Raposo Pidwell Tavares – foi poeta e editor português, tendo nascido a 11 de janeiro de 1948 em Coimbra e morrido a 13 de junho de 1997 em Lisboa.

Não há um motivo particular e fundamental para ter optado por este autor e não outro além do facto de Al Berto ser o autor dos textos que eu já pretendia trabalhar. Os textos foram escolhidos independentemente do autor. No entanto, é indubitável haver em Al Berto muitas características influentes nas minhas escolhas, que me mantêm como sua leitora assídua e que se relacionam, ou podem relacionar-se, com o tema do Projecto, mesmo para além dos textos das *Três Cartas da Memória das Índias* em particular.

Al Berto pode ser considerado um escritor sombrio, vagabundo de uma noite escura, com tendência para a negatividade e para a depressão, transmitindo o seu desespero através de uma linguagem por vezes crua e agressiva. Ao «desamparo dos dias» (Al Berto, *O Anjo Mudo* 38) ele responde com mais desamparo e muitas incertezas. Talvez a solidão seja um elemento óbvio na poesia de Al Berto, pois encontramos muitas vezes esse lado escuro que tanto associamos a esse sentimento. De qualquer modo, parece-me que na sua poesia é possível procurar uma claridade, manifestando-se esta na esperança e na fragilidade que aparecem nos seus textos. Os motivos do seu desespero relacionam-se com procura – uma procura de ser mais do que

ele mesmo, de viver noutros corpos, de curar a sua insegurança e inquietude, de reconhecer algo de bom num mundo no qual não se sente bem, do qual se sente à margem. É nessa procura, nessa fragilidade, que por vezes surge a sua esperança, manifestada em descrições de sonhos ou desejos para um futuro. É certo que, na poesia de Al Berto, essa esperança se desfaz muitas das vezes e a escuridão sobrepõe-se à claridade. No entanto, alimentando-me desse escuro, bem como do lume escondido que, creio, é a ânsia de ser mais do que um corpo fechado em si mesmo, tentei procurar o outro lado, a tal claridade – que não tinha de ser apenas de Al Berto mas sobretudo minha. Quis pensar os textos do autor sob um outro prisma, não querendo cair numa outra forma de escuro, mas procurando o contraponto – a claridade, que não existiria sem escuridão e sem a qual a escuridão não existiria.

Talvez o poeta cujos versos nos encantam tenha sido um triste solitário, e o músico um sonhador melancólico: isso não impede que as suas obras participem da serenidade dos deuses e das estrelas. O que eles nos dão, não são mais as suas trevas, a sua dor ou o seu medo, é uma gota de luz pura, de eterna serenidade (Hesse 254).

A solidão é um sentimento comum a todos os seres humanos. Esta é uma afirmação arriscada, pois não existe modo de saber se todas as pessoas no mundo se sentiram ou sentirão sós alguma vez. Porém, acredito ser um sentimento que um grande número de pessoas conhece e terá experienciado para poder pensar sobre ele. O propósito decorria desse pressuposto: chegar às pessoas, falar de emoções que nos são comuns e, se possível, mostrar outro ou outros lados a que a solidão pode chegar, não tendo de ser necessariamente maus ou tristes, mesmo que a melancolia permaneça. A solidão, nas suas mais variadas formas, é, talvez ironicamente, um sentimento que neste caso poderia aproximar-nos por nos ser comum, por fazer parte da nossa natureza e por

facilmente ser reconhecido, comparado, e falado. Quis que se tratasse de pessoas e para pessoas, de algo até, possivelmente, elementar e óbvio como o estarmos sós – mas que se tratasse do que sentimos e pensamos, pois muitas vezes é do óbvio que temos de ser recordados.

Além disso, os textos de Al Berto adequavam-se ao que queria dizer, por vários motivos. Nestes textos vejo exposta a solidão, ou várias formas de solidão, mas vejo também um desespero de não se querer estar só. Reconheço neles um resquício da procura de um *eu* nos outros e a partir disso foi para mim possível explorar o outro lado da solidão, o que eu pretendia. A obra *Três Cartas da Memória das Índias* (Al Berto, *O Medo* 380-414) é composta por: 1. *Carta da árvore triste (a minha mulher)*; 2. *Carta da região mais fértil (a meu pai)*; 3. *Carta da flor do sol (a meu amigo)*. As cartas são ainda precedidas de um poema intitulado *lápide*. Os seguintes excertos retirados dos textos são exemplos que, a meu ver, ajudam a definir o tema:

*Carta da árvore triste:*

a solidão turva-se-me de lágrimas/ e nas pálpebras tremem visões do meu delírio/ olho as fotografias de antigos desertos/ corpos coerentes que fomos/ bocas de papel amarelecido/ onde a sede nunca encontrou a sua água/ e às vezes ainda tenho sede de ti (Al Berto, *O Medo* 389);

era inverno dentro e fora de mim (Al Berto, *O Medo* 388);

hoje ao acordares/ sentirás que te povoo ainda o corpo e a memória (Al Berto, *O Medo* 392);

*Carta da flor do sol:*

não tinha sentido pensar em ti e não sair a correr para a rua/ procurar-te imediatamente/ correr a cidade duma ponta a outra/ só para te dizer boa noite ou talvez tocar-te (Al Berto, *O Medo* 407-408);

a tua vida/ será feita de embarcações e de solidão (Al Berto, *O Medo* 408);

estou definitivamente só (Al Berto, *O Medo* 411);

de qualquer maneira por muito longe que me encontre/ se pousares a tua mão sobre a minha testa senti-lo-ei/ esse gesto aliviar-me-á de todas as dores (Al Berto, *O Medo* 411);

preciso encontrar o lugar certo para o nosso amor/ queres vir comigo? (Al Berto, *O Medo* 414);

### *Carta da região mais fértil:*

noite dentro caminho sem direcção precisa/ sem saber para onde vou atravesso a cidade/ à procura não sei de quê/ o corpo esvaziou-se lentamente e/ com o passar do tempo sei agora/ [...] estou terrivelmente só/ talvez seja por isso que me lembrei de lhe escrever (Al Berto, *O Medo* 397);

a viagem que de manhã inicio é um sobejo da vida/ não sei se haverá regresso/ mas não esquecerei a sua colecção de selos (Al Berto, *O Medo* 402).

O primeiro ponto que me interessou foi o facto de se tratar de três relações distintas, o que implica sensações distintas, palavras distintas, conteúdos distintos e, claro, “solidões” distintas. Assim, poderia tornar mais ampla a reflexão sobre as formas da solidão, tornando mais provável também a ligação a um maior número de pessoas (isto é, cada um terá as suas experiências e servir-se-á delas ao assistir a um espectáculo ou ao que seja e, quanto mais perspectivas pudermos oferecer, mais possibilidades existirão de que as pessoas se identifiquem com o que está a ser-lhes mostrado, ou que simplesmente identifiquem o que está a ser mostrado). Tornaria também o trabalho mais interessante do ponto de vista da criação, uma vez que cada carta conta a “sua” história, tendo todas as histórias relação entre si, o que não tornaria completamente impossível uma coerência para um espectáculo de teatro, tão necessária ao produto final.

Acredito que o outro lado da solidão se encontra pelo caminho da saudade, aparecendo-nos esta como uma forma de companhia, como um meio de fazermos da ausência de alguém uma presença por sentirmos saudade desse alguém.

Um outro motivo que fundamenta a minha escolha é o facto de estes textos se referirem em grande parte à saudade, à memória, ao amor e à viagem. Considero todos estes componentes adjacentes à solidão e interessava-me chegar à tal claridade, que referi, através deles. As relações que encontramos nas três cartas têm por base o amor – seja o amor a uma mulher que se tornou insuportável; seja o amor a um pai do qual se está afastado há anos; seja o amor a um amigo ou amante que tem algo de louco e talvez por isso resulte, ou talvez não. As cartas são manifestações de distância, mas também são vontade de não esquecer – são saudade: do que foi, do que poderia ter sido. Disto poderão ser exemplo os seguintes excertos:

*Carta da árvore triste:*

e eu quero lembrar-me do teu rosto enquanto puder/ o pior é que me falta tempo (Al Berto, *O Medo* 387);

creio que se tornaria mais fácil escrever-te de longe/ [...] fingiria escrever-te para te enviar a minha nova morada/ poderia assim queimar os dias no desejo de receber notícias (Al Berto, *O Medo* 387);

então lembrar-te-ás de mim/ os dias incendiar-se-ão no susto da interminável espera (Al Berto, *O Medo* 392);

sem mim a casa amanhecerá de outra maneira/ [...] tornar-se-á insuportável continuares a viver sozinha (Al Berto, *O Medo* 393);

*Carta da flor do sol:*

gesticulavas para me dizer que estávamos vivos/ e apaixonados/ [...] pelo corpo sinto um arrepio uma vertigem/ que me enche o coração de ausência pavor e saudade/ teu rosto é semelhante à noite/ a espantosa noite de teu rosto! (Al Berto, *O Medo* 407);

hoje tenho pena/ parto com essa ferida/ tenho pena de não ter percorrido teu corpo/ como percorro os mapas com os dedos teria viajado em ti/ do pescoço às mãos da boca ao sexo/ tenho pena de nunca ter murmurado teu nome no escuro/ acordado/ perto de ti as noites teriam sido de ouro/ e as mãos teriam guardado o sabor de teu corpo (Al Berto, *O Medo* 411);

onde terei abandonado a nossa paixão? (Al Berto, *O Medo* 412);

### *Carta da região mais fértil:*

na verdade fomo-nos afastando tanto nos últimos anos/ o pai já deve ter os cabelos todos brancos/ pouco ou nada tínhamos a dizer um ao outro/ [...] ignoro se o céu imenso daí não o acharia estreito aqui/ percebe agora como é que alguém se pode perder na noite?/ não sei (Al Berto, *O Medo* 400-401);

não nos veremos mais e eu tenho pena de nunca ter tocado/ os seus cabelos brancos (Al Berto, *O Medo* 402).

Nessas cartas reavivam-se memórias, escreve-se porque existem lembranças, surgindo a saudade do que amamos na lembrança. A viagem é o que vamos vivendo, é talvez uma metáfora para a própria vida. Um viajante aprende, talvez viver seja nunca parar de viajar; e as experiências que temos, boas ou más, fazem parte de uma viagem no tempo que nunca pára e vão construindo também a forma como vemos o mundo: como fazemos as nossas escolhas, os erros que cometemos e o que fazemos com eles, as mudanças, o que queremos receber dos outros e o que lhes queremos dar, determinam a nossa relação connosco e, portanto, a relação com a nossa solidão. Daí que um dos textos que optei por acrescentar ao material dramaturgico tenha sido a adaptação de um excerto de *Aprendiz de Viajante*, primeiro texto do livro *Anjo Mudo*. Nesse texto é descrita e enfatizada a viagem que é a vida de cada um, construindo cada um as suas memórias e modos de ver o mundo, sempre diferentes dos outros viajantes; mas também a viagem de deslocação, de visitar vários lugares e por vezes viver como

nómada, dizendo o autor que «viajar, se não cura a melancolia, pelo menos, purifica» (Al Berto, *O Anjo Mudo* 10). A identidade de cada um é também feita dos lugares por onde passa e da viagem interior que as sensações do corpo provocam: «A pouco e pouco, aprendi que nenhum viajante vê o que outros viajantes, ao passarem pelos mesmos lugares, vêem. O olhar de cada um sobre as coisas do mundo é único, não se confunde com nenhum outro» (Al Berto, *O Anjo Mudo* 10).

Havia ainda uma outra particularidade. As *Três Cartas da Memória das Índias* têm como que uma única personagem que escreve a três destinatários, tendo situações distintas a relatar mas com um propósito comum – anunciar que vai partir. A partida como continuação de uma viagem, uma busca das «Índias imaginadas» (Al Berto, *O Medo* 411) onde se pode «descansar da vida/ e da morte» (Al Berto, *O Medo* 411), a partida como uma nova tentativa. «era isto que te queria dizer/ poderás começar a preparar a espera» (Al Berto, *O Medo* 391) (*Carta da árvore triste*); «vou partir/ como se fosses tu que me abandonasses» (Al Berto, *O Medo* 405) (*Carta da flor do sol*); «pai/ decidi partir/ não me pergunte para onde nem porquê/ partir é o que ressoa na minha cabeça» (Al Berto, *O Medo* 397-398) (*Carta da região mais fértil*). Acontece ainda que esses destinatários, essas três pessoas, aparecem quase como símbolos de várias entidades. Por exemplo, o pai a quem a segunda carta é dirigida pode ser um pai, uma mãe, um Deus (mantendo a ideia da paternidade). Para mim pode ser visto como a imagem de todos os pais, já que não são escritos nomes nem datas na carta – não sabemos sequer se se trata de um pai vivo nem tão-pouco se o filho não é já pai e não é já velho. Assim, o pai aparece como símbolo da paternidade no sentido lato, não é um pai específico, pois a carta não o especifica. É o pai de quem escreve a carta. Apesar de este ser o melhor exemplo, creio que tal se pode aplicar também em parte às outras cartas. Acredito que a mulher possa ser vista como um símbolo da vida absorvida pelo

quotidiano, do amor gasto por «afazeres mesquinhos» (Al Berto, *O Medo* 390), das relações amorosas que não resultam. Já a carta ao amigo poderia simbolizar o amor imensamente carnal, as aventuras dos apaixonados, o amigo é amante, é amigo e desconhecido, é muitas paixões que aquela pessoa que escreve poderia ter encontrado na sua vida de «vagamundo» (Al Berto, *O Medo* 414) – simbolizaria todas as paixões da sua vida. Nada havia, portanto, de concreto acerca de uma identidade, aquelas pessoas apareciam-me como símbolos, como suportes de diversas identidades possíveis. Essa impressão que os textos me causavam mostrava-se útil, pois abria, a meu ver, muito espaço à imaginação e à interpretação de cada um.

Nas cartas o autor parece entrar em diálogo consigo mesmo, uma vez que também assume pensamentos e reproduz expressões dos seus destinatários, o que abria muitas possibilidades à construção de diálogos para cena.

Nos textos de Al Berto encontro também uma forte componente imagética, isto é, enquanto leio o autor associo imagens às palavras. Utilizando uma expressão mais corriqueira, porém também mais precisa do que quero dizer, tenho imagem do que estou a ler, como se estivesse a ver. Esse foi um dos maiores motivos para considerar que estes seriam bons textos para utilizar para um espectáculo. Há passagens de pura descrição que me aparecem quase como didascálias de um texto dramático ou como notas de instalação de ambiente. São passagens que parecem criar cenários com as palavras, bem como movimentos de cena ou bandas sonoras. Ao lê-las tinha facilidade em “imaginar a cena” – e mesmo não tendo reproduzido essas imagens no produto final, mantivemos as passagens ditas no espectáculo, permitindo aos espectadores imaginar também a partir do que ouvissem e criar a sua própria cena na sua imaginação, como

que criando as memórias de outros. Um bom exemplo do que afirmo é o seguinte  
excerto da *Carta da árvore triste (a minha mulher)*:

quando te levatares e abrires as janelas  
a luz espalhar-se-á por toda a casa  
cobrirá suavemente os objectos e o mobiliário  
devolvendo-lhes os seus pesos formas e volumes  
acordá-los-á para as quotidianas utilizações  
e as petúnias em plástico na jarra da sala agitar-se-ão  
à tua passagem em direcção à cozinha  
a cidade entrará repentinamente pela casa adentro  
um grito nas traseiras sacode-te para o interior baço da manhã  
buzinas sirenes  
o telefone do vizinho atravessando as paredes  
gritos de crianças derrapagens estridentes  
outro telefone  
uma porta que se fecha com estrondo  
passas o olhar pelo jornal de ontem em cima da mesa  
lês: *um papagaio valioso com 32 anos*  
*capaz de falar em 3 idiomas*  
*foi morto por um jovem drácula de nome punk*  
*Carlinhos Monóxido*  
*o papagaio foi encontrado morto e com os olhos saídos das órbitas*  
*suspeita-se que...*  
o telefone parou de tocar  
atiras o jornal para o caixote do lixo  
reparas então que tudo o que permanecera na penumbra do sono  
surge subitamente nítido e coberto de luz  
como se tivesses encontrado uma fotografia esquecida  
no fundo dalguma gaveta forrada a papel-manteiga  
o dia instalar-se-á igual aos outros milhares de dias  
com a banal crueldade dos acontecimentos  
ouves rádio enquanto o café aquece  
deixas queimar um pouco as torradas  
passas os dedos pelos cabelos atados numa fitinha de chita  
ajeitas o roupão para cobrires o peito desarrumado  
depois  
com a chávena de café na mão mexendo o açúcar  
arrastando os chinelos de borracha virás até aqui  
onde encontrarás esta carta  
  
serão talvez nove horas  
mas eu estarei irremediavelmente longe  
a rádio cospe anúncios de sabonetes e detergentes  
o irritante *pi* do sinal horário  
suspiras ao pegar no envelope  
e apenas o teu suspiro te parecerá deslocado  
de resto  
há muito que os teus dias são o decalque uns dos outros  
  
escrevo-te enquanto não amanhece  
a morte desperta em mim uma planta carnívora

(Al Berto, *O Medo* 385-386)

A minha escolha imediata para a encenação do espectáculo foi Nuno Nolasco, meu colega do curso de Mestrado na área de especialização em Encenação, tendo sido nesse contexto que o conheci. Tive oportunidade de o ver trabalhar como actor na Companhia do Teatro da Garagem e assisti aos seus trabalhos de encenação no âmbito do curso. É evidente que o gosto foi determinante na minha escolha (o gosto existe sempre e tem sempre importância), pois desde cedo senti uma grande identificação com o tipo de trabalhos que o Nuno apresentava, bem como com as suas opções e aquilo que eu conseguia identificar como os seus gostos, nomeadamente ao nível das dramaturgias, reconhecendo em tudo isso muita qualidade. Além disso, após um ano de contacto pessoal, profissional e académico, tornou-se numa pessoa em quem confio bastante para trabalhar em qualquer projecto. Assim sendo, contactei o Nuno para lhe dar a conhecer a ideia que tinha para o meu Projecto de Mestrado, explicar as minhas escolhas e o que pretendia fazer e convidá-lo então a participar como encenador, dando-lhe “carta-branca” para desenvolver o seu trabalho.

Não era nem nunca foi meu propósito encenar ou “partilhar” a encenação. Queria que ele a assumisse, sem nunca abdicar do trabalho desenvolvido colectivamente, em que encenador e actores propõem e experimentam sem hierarquias. É claro que a hierarquia não é totalmente abolida, na medida em que, no limite, o encenador “assina” a encenação, por assim dizer, sendo sua a última palavra. Nesta abordagem à forma de trabalhar ambos tínhamos uma perspectiva semelhante no que respeita às vantagens da criação colectiva.

O Nuno aceitou o meu convite e mostrou-se bastante interessado no Projecto, o que foi desde logo muito positivo. Assim, nesta altura tínhamos já definido: textos a partir dos quais iniciaríamos o trabalho, ainda sem qualquer tipo de adaptação; encenador (Nuno Nolasco); uma actriz (eu mesma); um colaborador (Henrique Jesus).

Todo o trabalho inicial foi desenvolvido com esta equipa, pelo que tivemos reuniões frequentes para trabalhar sobretudo a dramaturgia.

Entretanto convidei o professor Carlos J. Pessoa para ser o orientador do Projecto, por considerar ser a opção mais adequada, não só por ter sido o único professor com quem trabalhei interpretação ao nível prático no primeiro ano de curso, mas também por confiar no seu trabalho e por me agradar enquanto profissional, por estar ligado a trabalhos experimentais e tal parecer-me útil relativamente ao que eu pretendia desenvolver. Propus-lhe então a orientação do meu Projecto Final, proposta essa que foi aceite, tendo o professor sugerido de imediato para a co-orientação do Projecto o professor David Antunes, no sentido de dar apoio sobretudo à componente teórica do mesmo. O professor Carlos J. Pessoa abriu ainda a possibilidade de eu utilizar um espaço do Teatro Taborda para ensaios e apresentações do espectáculo, o que foi desde logo uma grande ajuda.

Quando lhe apresentei a ideia que tinha para o Projecto surgiu em conversa o nome de António Franco Alexandre, matemático, filósofo, professor de Filosofia e poeta da mesma geração de Al Berto, o que levou à sugestão da inclusão de textos de Franco Alexandre no meu trabalho. Segundo Carlos J. Pessoa, incluir textos deste autor poderia conferir ainda mais interesse ao Projecto caso se enquadrasse no que quiséssemos fazer, uma vez que utilizaríamos textos de um outro poeta português, contemporâneo de Al Berto e, no caso, vivo. A sugestão não me desagradou de forma alguma, pelo que iniciei uma pesquisa de textos do autor, pois, apesar de já conhecer o seu trabalho e ter inclusivamente um dos seus livros de poemas, não tinha conhecimento de toda a sua obra. Procurei então possibilidades de textos ou livros que se relacionassem com o tema do Projecto e com os textos já escolhidos.

Por indicação de Carlos J. Pessoa, contactei Maria João Vicente, Directora de Produção do Tetro da Garagem e responsável pela calendarização de espectáculos e actividades a acontecer no Teatro Taborada, para tentar agendar uma data de apresentação de espectáculos e tentar ter espaço e horários disponíveis para ensaios. A cedência da sala de ensaios ficou desde logo garantida e mais tarde ficaram marcadas as datas previstas para as apresentações: entre 3 e 7 de abril de 2013, na mesma sala onde decorreriam os ensaios.

Na sequência da sugestão do orientador do Projecto, propus a co-orientação do mesmo ao professor David Antunes, que foi igualmente aceite.

As reuniões entre os participantes para fazer avançar o Projecto eram frequentes. A principal questão era definir uma dramaturgia – em que nos deveríamos basear, que estrutura criar, como construir algo que pudesse sustentar a passagem de um texto poético para um texto dramático ou dramatizável sem comprometer a coerência dramática, a ideia e a própria qualidade dos textos; enfim, interessava-nos perceber como tornar tudo isto coeso e pertinente do ponto de vista teatral. Inicialmente pensámos em tentar encontrar uma peça de teatro em cuja estrutura pudéssemos ajustar o texto e o tema, ou seja, procurar uma estrutura já definida para a ela adaptar os textos, com vista a ficar com as relações entre personagens já estabelecidas, garantindo um suporte dramático consistente.

Com tal propósito pensámos em Jean Genet, escritor, poeta e dramaturgo francês do século XX, muito admirado e referido por Al Berto, sendo mesmo um dos autores que influenciam a obra do poeta português, nomeadamente no que respeita a temas como o travestismo, a homossexualidade, a reabilitação humana. No poema *lápide* Al Berto escreve: «viver e morrer / neste simulacro de inferno» (Al Berto, *O Medo* 381) –

expressão inspirada na frase de Genet, incluída no livro *Apresentação da Noite* de Al Berto: «Quando o pano sobe, entramos num lugar onde se preparam simulacros de inferno» (9). No entanto, nas obras de Genet não encontramos algo que se ajustasse ou nos agradasse, pois os seus enredos são quase sempre constituídos por muitas personagens e os campos de relação entre as mesmas são demasiado vastos, tornando-se difícil, inclusivamente, destacar micro-relações. Pensámos também em escolher apenas algumas cenas, mas, pelos motivos referidos, tal não nos pareceu praticável nem tão-pouco interessante.

Considerámos depois como boa opção para investigação a *Oresteia* de Ésquilo, em que poderia haver a possibilidade de trabalharmos sobre a relação Agamémnon – Orestes – Clitemnestra + Egisto e talvez tentar ainda trabalhar a personagem Cassandra. A ideia seria trabalhar sobre estas relações, pois tínhamos uma esposa e mãe (Clitemnestra), um pai (Agamémnon) e um filho que a ele se dirige (Orestes) – estas personagens poderiam adaptar-se à primeira e segunda cartas. A terceira carta, ao amigo, poderia ser possível se adaptássemos a figura do amigo por exemplo a um filho, fazendo-o corresponder a Orestes. Todas estas relações são trágicas e fatais em *Oresteia*, o que implicaria um outro trabalho posterior no sentido de não contrariar a proposta inicial de tentar encontrar e criar algo positivo relativamente ao sentimento de solidão (que só por si já tem tanta negatividade associada). Resolvemos então consultar os diálogos antecedentes às cenas de morte das personagens, tendo concluído rapidamente que esta opção não resultaria, não só porque as relações entre personagens pareciam ficar demasiado “fechadas” e escatológicas em relação às entidades dos textos de Al Berto, mas também porque não encontramos maneira de adaptar os textos a uma única cena da *Oresteia*: as personagens que referi, embora tendo relação entre si, não se encontram muitas vezes e nunca todas em simultâneo. Isso aliado ao teor não pretendido

da tragédia grega (o qual não nos pareceu possível contornar) não permitiu sequer um esboço de uma dramaturgia.

A hipótese que se afigurava mais acertada era novamente a criação de uma dramaturgia de raiz. Pensámos em várias formas e inicialmente pretendíamos contar uma história em que todas as personagens tivessem relações directas entre si, tais como: mãe, filho e um pai (este último ausente); homem e mulher (relação amorosa) e um pai morto que narra a história de ambos, funcionando como a metáfora da consciência dos espectadores (tendo dois registos – o da história contada e o da reflexão dos próprios espectadores sobre a solidão). A necessidade de contar uma única história não estava, no entanto, a contribuir para a construção de algo sólido, para além das opções pensadas apresentarem um tom lúgubre que chocava com a ideia de mostrar o outro lado da solidão.

Dados os obstáculos que íamos encontrando pelo caminho, optei por criar um diálogo a partir da primeira carta baseando-me tão-somente na ideia que queria transmitir e tentando transformar o texto de forma a mantê-lo credível. Assim, criei duas personagens, que designei como «ele» e «ela» (não pretendendo “fechar” os géneros ou delimitar o que quer que fosse, mas antes atribuir uma designação para o trabalho avançar, que poderia ter sido até «1» e «2»). Assim que concluí o diálogo apresentei-o aos meus colegas, que o aprovaram de imediato e concordaram que esse método de trabalho seria a melhor opção para elaborar material de trabalho, para assim podermos começar os ensaios o mais rapidamente possível.

Deste modo, utilizei o mesmo método para as restantes cartas. Optei por criar também um diálogo a partir da terceira carta, por apresentar características semelhantes à primeira. Criei novamente duas personagens, mantendo as designações de «ele» e «ela», embora esta carta, no seu original, se referisse a uma relação entre dois homens.

No entanto, o facto de atribuir géneros para distinguir as personagens não significava que estivesse a dizer que uma só poderia ser uma mulher e outra só pudesse ser um homem – as definições de género poderiam ser alteradas novamente conforme as opções que fizéssemos para o espectáculo. O que sempre esteve em primeiro plano foram as relações entre pessoas, independentemente de questões de género; mais do que serem homens ou mulheres, heterossexuais ou homossexuais, importa serem pessoas, pois queríamos enfatizar as emoções. E, mesmo havendo diferenças entre os tipos de relação, todas elas envolvem emoções e chegaríamos ao pretendido, pois a solidão e as suas diferentes formas continuariam a manifestar-se.

No que respeita à segunda carta não foi possível fazer o mesmo tipo de trabalho. O texto tem uma forma diferente das outras duas cartas, não tem o lado físico e sexual, trata-se antes de um filho que se terá afastado do pai há muito tempo. O tipo de relação é, portanto, diferente e é notório nas palavras do autor que já não existe aquela espécie de diálogo consigo mesmo, há uma distância diferente, já não são atribuídas expressões a uma outra “persona”, é uma carta que se aproxima mais de um relato, muito mais introvertida e que versa sobretudo sobre a memória e no «tempo sem memória» (Al Berto, *O Medo* 402), sem contacto. Por esses motivos, não me foi possível construir um diálogo tal como havia feito com os outros textos e por isso optei, juntamente com os restantes membros do grupo, por tornar a carta num monólogo (o que implicou quase apenas encurtá-la), pois nenhum de nós queria abdicar daquele texto.

De forma a ter mais material para utilizar e experimentar em ensaios, recolhemos mais alguns textos de Al Berto. Eu e Henrique Jesus fizemos uma adaptação de um excerto de *Aprendiz de Viajante* do livro *Anjo Mudo*: do mesmo livro retirámos o texto *Lisboa*, o qual não sofreu alterações; uma selecção de excertos de *Anjo Mudo* e *Apresentação da Noite*, com os quais compusemos um terceiro diálogo. Com o

mesmo intuito trabalhámos na proposta de inserção de textos de António Franco Alexandre, pelo que consultámos o livro *Poemas*, o qual não correspondia ao que pretendíamos. Dentro de algum conhecimento que tínhamos do trabalho do poeta, pareceu-nos que o livro que melhor serviria o nosso propósito seria *Duende*, livro de poemas cuja consulta nos foi possibilitada por empréstimo do professor David Antunes. Para esse efeito, fizemos uma selecção de poemas e excertos de poemas que se adequavam ao tema e que foram inseridos no conjunto de textos a utilizar em ensaios.

Em suma, o material completo que tínhamos para iniciar ensaios era composto por:

- dois diálogos, um monólogo e o poema *lápide* a partir de *Três Cartas da Memória das Índias* (Al Berto);
- diálogo criado a partir de excertos de *Anjo Mudo* e *Apresentação da Noite* (Al Berto);
- *Lisboa*, de *Anjo Mudo* (Al Berto);
- monólogo a partir de *Aprendiz de Viajante*, de *Anjo Mudo* (Al Berto);
- poemas e excertos de poemas de *Duende* (António Franco Alexandre).

A questão fundamental que se colocava nesta altura era conseguir encontrar actores disponíveis para integrar o elenco do Projecto. Para as opções a tomar nesse campo a opinião e decisão do Nuno Nolasco foram fundamentais, pois importou sempre saber o que ele pretendia no que respeitava à encenação. Impunha-se saber quantos actores precisávamos, se seriam homens *ou* mulheres ou homens *e* mulheres e o que mudaria com cada escolha e, claro, se estariam dispostos a participar.

Inicialmente ficou estabelecido que o ideal seria termos um elenco composto por três actores e uma actriz. Dois actores e uma actriz seria outra opção. Era então

necessário contactar actores e para tal contei, quase inteiramente, com o apoio do Nuno, por ele ter mais conhecimentos de profissionais de teatro em Lisboa e mais facilidade em estabelecer contactos com os respectivos. No entanto, os actores contactados não tinham disponibilidade ou compatibilidade de horários, pelo que tivemos que recorrer a uma alternativa. E a alternativa era trabalhar com atrizes. Tal como disse Carlos J. Pessoa numa reunião, é melhor trabalhar com pessoas do que com textos. Apesar de o texto ter sido um dos meus pontos de partida, eu não pretendia um trabalho “textocentrado”, nem tão-pouco as minhas opções de género das personagens eram definitivas e inalteráveis, quer no que respeita às próprias personagens (o ele poderia passar a ela e vice-versa sem qualquer impedimento), quer no que respeita ao género de quem interpreta as personagens (actrizes poderiam interpretar personagens femininas e/ou masculinas, por exemplo). Acrescendo a isto, havia atrizes disponíveis para participar no espectáculo e o que realmente interessava era começar a trabalhar. Deste modo, foram contactadas três atrizes que aceitaram a proposta e integraram o elenco, que ficou então composto por Mariana Reis, Paula Moreira, Teresa Machado e Vera Barreto.

A prioridade dada a actores era uma preferência estética, muito influenciada pelo facto de a obra de Al Berto remeter para um universo maioritariamente masculino, tendo raramente figuras femininas nos seus textos. O próprio escritor escreveu:

Nos meus textos não há mulheres, surgem de quando em quando Mães ou Deusas, geradoras de força, intocáveis, não confundíveis à mulher vulgar. São seres que, normalmente denotam grande sabedoria e dor, têm uma vida rica em solidão, presságios, e silêncio. os gestos quotidianos que por vezes executam não são mais que a afirmação duma diferença, mas nunca têm carácter de tarefa. antes de competência adquirida através dos tempos. É uma ordem estabelecida entre Deuses e Homens, onde o desejo surge, por vezes, como coisa sublime (Al Berto, *Diários* 260)<sup>3,4</sup>.

---

<sup>3</sup> Palavras sublinhadas pelo autor.

<sup>4</sup> Frases iniciadas com letra minúscula correspondem ao original do autor.

Pensar em trabalhar com textos de Al Berto sugere quase naturalmente a presença de homens. Trabalhar com actrizes acabou por ser então um pormenor peculiar deste Projecto. As referências masculinas estavam já no texto e existiriam personagens masculinas, não sendo, portanto, nada disso anulado pelo facto de a interpretação ser feita por mulheres. E, mais importante do que seguirmos à risca aquilo que os textos nos indicam numa primeira leitura, era seguir as nossas ideias e os nossos propósitos. Assim, se consideramos que essas ideias não são comprometidas com novas opções de elenco, então seguimos em frente com a proposta.

Não deixa no entanto de ser curiosa a caracterização que Al Berto faz das mulheres dos seus textos - «normalmente denotam grande sabedoria e dor, têm uma vida rica em solidão, presságios, e silêncio». Atribui-lhes uma força diferente, são quase um marco raro mas «sublime», superiores ao vulgar quotidiano, não tendo a «mulher vulgar» espaço para aparecer nos seus textos. Tais palavras vão ao encontro do carácter de entidade que é reconhecível nas figuras das *Três Cartas da Memória das Índias* (referido anteriormente), pois é essa simbologia que ele atribui às “suas” mulheres. Ao termos um elenco composto por actrizes, e relevando a análise deste excerto, poderia ser questionado se não haveria uma eventual corrupção da estética albertiana no espectáculo que pretendíamos produzir, já que as actrizes não representariam apenas seres «intocáveis», mas também mulheres comuns, com relações vulgares e tarefas quotidianas. Contudo, não era nosso intuito trabalhar o feminino e as referências a personagens masculinas manter-se-iam. Apesar de Al Berto remeter para uma masculinidade evidente, remete sobretudo para o quotidiano, composto por homens e mulheres, e, em particular nos textos escolhidos para o Projecto, enfatiza diversos tipos de relações e o que elas provocam, independentemente das questões de género, tendo sido essa característica privilegiada no trabalho a desenvolver. Se consistiu em algo

estranho trabalhar textos de Al Berto com mulheres, foi uma estranheza que a meu ver resultou e corroborou o nosso ponto de vista de que o tema proposto seria transmitido dando relevo às relações pessoais e às experiências e sensações comuns entre seres humanos.

É claro que existia agora uma perspectiva diferente sobre o que iríamos trabalhar, pois homens e mulheres não são a mesma coisa e um espectáculo não tem o mesmo significado e a mesma leitura se for feito com homens e mulheres ou se for feito apenas com mulheres. No entanto, a criação de um “mundo do feminino” ou “estética do feminino” não fazia parte das nossas opções. A escolha passou por manter os géneros que já estavam definidos no texto, ou seja, não era por termos só mulheres que o discurso passaria a ser só no feminino. Optámos por ter mulheres a interpretar personagens masculinas e femininas como forma de criar uma androgenia. Não se forçou a caracterização exterior para que uma mulher parecesse um homem, não se pretendia o “boneco” – o intuito era mesmo essa indefinição, que contribuiria para o realce das emoções e das palavras além da questão física.

Acontecia então termos uma mistura – por exemplo, o primeiro diálogo (a partir da primeira carta das *Três Cartas*) dava-nos a conhecer uma relação heterossexual, mas o facto de serem duas actrizes a interpretá-lo sugeriria, por outro lado, uma relação homossexual (impressão que seria causada sobretudo pela imagem). No diálogo criado a partir de excertos de *Anjo Mudo* e *Apresentação da Noite*, o encenador optou por passar todas as deixas textuais para o masculino e assim teríamos duas mulheres a interpretar duas personagens masculinas com uma relação amorosa entre si. A meu ver, com esta ambiguidade propositada transmitíamos uma ideia que eu considerava importante: a solidão associada à falta do outro, independentemente do tipo de relação que se tem com o outro. Todas as relações, sejam elas heterossexuais ou homossexuais ou nem

sequer uma das duas (quando se trata de amizades ou família e etc.), pressupõem emoções e através de todas elas podemos chegar às pessoas, ao que as faz sentir a solidão e a falta dos outros. Ao dar uma aparente importância à questão de género conseguimos enfatizar o sermos antes de tudo pessoas e, conseqüentemente, enfatizar o tema e ampliar a possibilidade de comunicação com o público, pois, quanto mais opções e abordagens lhes dermos, maior será a probabilidade de conseguir a sua identificação com algo do que transmitimos.

Assim, mesmo com algumas adversidades, o tema, os textos e o que queríamos dizer não foram prejudicados. A ideia de androgenia foi propositada e a meu ver acabou por funcionar a favor de todos. Mesmo que tivéssemos trabalhado com actores, a questão da abordagem à heterossexualidade e à homossexualidade já havia sido pensada (como aliás referi). No entanto, parece-me agora que a ideia de androgenia não resultaria da mesma forma (não sei sequer se aconteceria), pelo que creio ter sido, deste ponto de vista, uma opção feliz e proveitosa termos um elenco composto apenas por mulheres.

Com um elenco definido, iniciámos ensaios a 7 de Março de 2013. Os horários dos mesmos iam sendo acordados a cada semana e conforme as disponibilidades de todos e de acordo também com os horários de ocupação da sala de ensaios por parte de outros grupos. Houve uma alteração das datas de apresentação, pois foram ajustadas de maneira a não coincidir com espectáculos de *Finge*, uma produção do Teatro da Garagem. Dessa forma, passámos a ter a semana de 22 a 28 de abril para montagem, ensaios gerais e apresentações abertas ao público, o que significou um acréscimo de quinze dias de ensaios em relação às datas iniciais.

A primeira coisa a fazer era apresentar o conceito do Projecto ao restante elenco e dar-lhe a conhecer os textos que tínhamos para trabalhar. Era importante lê-los em voz

alta e fazer aquilo a que chamamos ensaios de mesa, onde identificamos e discutimos as ideias presentes no texto, o que nos parece útil ou não para cena, que ordem lhes dar, que cortes e possíveis adaptações fazer, o que poderemos experimentar nos ensaios, etc.. Começámos por tentar perceber que textos poderiam ou deveriam ser de imediato retirados do material apresentado (que era extenso). Concordámos em retirar o texto *Lisboa*, pois, apesar de ter sido bastante apreciado por todos, não ia ao encontro do que queríamos, não pelo tema, mas por dar a ideia de que delimitávamos uma história a um lugar específico, Lisboa, como se ela só pudesse acontecer nessa cidade e não noutra lugar. Tal entrava em confronto com o pretendido, já que o ideal seria que todas as nossas “histórias” não tivessem lugar nenhum e ao mesmo tempo todos os lugares que as pessoas imaginassem.

Nos diálogos fizemos mais cortes além dos que já haviam sido feitos, sobretudo a excertos que davam um carácter mais poético ao diálogo. Apesar de estes textos de Al Berto terem um cariz muito prosado continuam a ser poemas e a utilização de metáforas é uma característica muito presente no autor, o que é muito comum em poesia, mas no que respeita a texto teatral esse aspecto ganha em ser alterado em favor de uma melhor compreensão. Por isso, os cortes foram feitos com o objectivo de simplificar a comunicação e tornar mais claras as ideias, o que seria útil quer para espectadores quer para os próprios “fazedores”.

Por motivos muito semelhantes acabámos por abdicar dos poemas de António Franco Alexandre. Mais uma vez não se tratava de não se enquadrarem no tema, pois se tal fosse o caso não teriam sido sequer propostos, mas por terem, naturalmente, um carácter demasiado poético, mais até que os do próprio Al Berto, o que não simplificaria a linguagem do espectáculo. Se estávamos a tentar reduzir essa característica nos restantes textos, não tinha sentido utilizar os poemas de Franco Alexandre, tendo ainda

em conta que os mesmos têm uma forma ainda mais “fechada”, por serem sonetos. Além do mais, parecia-nos que não iriam acrescentar algo de relevante à temática do espectáculo, pelo que não se justificava insistir neles só pela insistência em preservar textos que estabeleciam uma relação com a matéria dramaturgica.

Após estas alterações, estabelecemos uma primeira ordem de textos para começarmos a trabalhar. Os textos foram posteriormente distribuídos pelas atrizes, decisão essa tomada pelo encenador.

Cedo começámos a passar para a prática, ou seja, para ensaios de cena. Como em muitos processos de criação, a estrutura vai sendo definida por tentativa-erro. Inicialmente quisemos dar maior atenção às palavras, à comunicação entre as atrizes, queríamos tornar o texto o mais acessível que conseguíssemos. O facto de ser um texto poético traz outro tipo de dificuldades à compreensão e à comunicação, uma vez que não se trata de linguagem do dia-a-dia e nem sempre está esclarecido à primeira leitura (nem à segunda) o que cada palavra ou frase quer ou pode querer dizer. Tal questão acentua-se ainda mais a partir do momento em que o texto nem se quer foi concebido de origem para ser dialogado e posto em cena, mas tudo isso fazia também parte do desafio que o Projecto representou.

Neste processo de tornar o texto comunicável (quer entre atrizes, quer das atrizes para os espectadores) tornou-se interessante observar o trabalho do encenador e das atrizes em relação ao texto, no qual eu acabara por ter parte da autoria. As palavras são de Al Berto, mas a composição é minha quase na totalidade, as frases existiam previamente, mas eu direcionei-as a partir de um conceito para que transmitissem ideias específicas, estabeleci diálogos e conflitos e criei personagens. Por isso tinha já bastantes considerações sobre o que os textos diziam, mas na fase de ensaios importava pôr um pouco de lado esse aspecto em alguns momentos e ser a actriz e acolher as

interpretações e sugestões de colegas sem interferir demasiado com uma perspectiva antecipada, mesmo que as opiniões divergissem, pois tal torna o trabalho mais rico e faz-nos pensar sobre a melhor maneira de o concretizar.

Não levou muito tempo até termos uma estrutura relativamente definida de quatro textos – correspondentes a *Aprendiz de Viajante* e às *Três Cartas* (ou seja, um pequeno monólogo inicial, dois diálogos e um outro monólogo). Faltava, no entanto, arquitectura, faltavam ainda objectos que dessem “corpo” à cena, isto é, que evitassem que a mesma se mantivesse vazia ao longo de todo o espectáculo; mas havia ainda tempo para pensarmos nisso. Esses quatro textos estavam já bem trabalhados no que respeita à compreensão da palavra e do diálogo, muito embora faltasse ainda muito mais para melhorar.

No entanto, o terceiro diálogo (a partir de *Anjo Mudo* e *Apresentação da Noite*) estava a causar maiores dificuldades. Como é natural, e inclusivamente propositado, esse texto não tinha o mesmo tom dos restantes, não só por não ser uma adaptação a partir da mesma obra mas também porque o intuito de criar esse texto era que ele simbolizasse uma reconciliação, uma aceitação do outro e das relações que os restantes textos não tinham com tanta evidência. Pareceu-me necessário esse tom de reconciliação por achar que ele faria falta para uma melhor compreensão da ideia de procura dos outros mesmo quando há conflitos, como que para contrapor às distâncias presentes nos textos a partir das *Três Cartas* a bonança que também existe em muitas relações. A compreensão do texto não era nesta fase o problema, pareceu-me que o mesmo residia mais na diferença de tom que o texto tinha, que, para resultar, teria de implicar uma opção de encenação diferente das opções tomadas anteriormente, sem que no entanto destoasse completamente do restante espectáculo, pois não se pretendia que quase parecessem duas encenações diferentes. Essa estava a ser, a meu ver, a maior

dificuldade – como fazer a cena. Após alguns ensaios e tentativas (este texto começou a ser trabalhado na cena muito mais tarde que os restantes) ficou mais ou menos desenhada uma cena que não satisfazia ainda ninguém por completo, mas que era pelo menos um começo. Acontece que esse primeiro esboço tornava o espectáculo numa “linha recta”, isto é, parecia, em alguns momentos, destituí-lo de variações necessárias (movimentações, tons, etc.) para lhe conferir dinâmica. A cena foi construída com contornos muito semelhantes às outras cenas, mas o texto era muito diferente e teria de resultar num registo diferente do primeiro. Contudo, nenhum de nós tinha conseguido descobrir qual seria esse registo, caso contrário o problema não se colocaria.

O professor Carlos J. Pessoa foi assistir a um ensaio e referiu exactamente os mesmos problemas que existiam em relação ao terceiro diálogo, tendo ainda colocado questões acerca das opções musicais, da arquitectura e da dinâmica dos corpos no espaço. Propôs então que o terceiro diálogo fosse retirado e que o espectáculo terminasse com o monólogo da *Carta da região mais fértil (a meu pai)*. Sugeriu ainda que algumas opções musicais fossem revistas e que tivéssemos um objecto cénico que permitisse mais dinâmica de cena, tendo dado como exemplo a utilização de um estrado, que poderia ser multifuncional e oferecer mais do que uma possibilidade de manuseamento e de simbologia (podia ser o que entendêssemos e era apenas um exemplo, mas acabou por ser esse mesmo objecto que utilizámos para cena, o que mais tarde voltarei a referir). Apontou ainda como hipótese a alteração da ordem dos textos, mas tal acabou por não se fazer por não considerarmos necessário e a ordem estabelecida continuava a parecer-nos a melhor opção. Apesar de ter proposto também alterações nas marcações e relações espaciais entre as actrizes, o professor Carlos J. Pessoa considerou a interpretação um ponto forte do Projecto.

A maior mudança proposta nesse ensaio relacionava-se então com os textos. À partida não me pareceu boa opção terminar o espectáculo no monólogo da *Carta da região mais fértil*, pois era como se esse alinhamento conferisse à entidade *pai* um excessivo protagonismo que não era desejado. Além disso, retirar o terceiro diálogo não me agradava também. Tinha consciência de que esse texto estava a criar algumas dificuldades, mas cria que faltava ainda que o trabalhássemos muito mais do que havíamos feito até então para que ele pudesse começar a ganhar uma outra maturação e qualidade cénicas. Para mim esse texto era de extrema importância, pois via nele o tal outro lado da solidão, uma vez que todo o diálogo se desenrolava num sentido de reconciliação, de eliminação do conflito para que duas pessoas simplesmente se amassem ou tentassem amar-se e, assim, partilhassem a sua solidão, tornando-a menos penosa.

Talvez tivesse alguma influência o facto de eu ser a responsável pelo trabalho de dramaturgia dos textos, mas creio que o que mais me motivou a insistir naquele texto era considerar que devíamos tentar trabalhá-lo mais antes de abdicarmos dele, pois não estava convencida de que ele não resultaria. Todavia, não era a opinião do restante grupo que devêssemos insistir, pelo que tentei arranjar uma outra proposta. Já que era quase certo que o terceiro diálogo seria retirado, propus que se introduzissem algumas frases do mesmo que eu considerava pertinentes e que poderiam manter, pelo menos em parte, a ideia do texto. Propus ainda que o primeiro texto (a partir de *Aprendiz de Viajante*) passasse para o final do espectáculo. Estas propostas não foram no entanto aceites pelo grupo e assim retirámos definitivamente o diálogo e mantivemos a ordem dos restantes textos. O poema *lápide*, que havia sido apontado como hipótese para o fim do espectáculo, foi também retirado em definitivo, tendo sido depois incluído na folha de sala.

Apesar de inicialmente não me ter agradado a ideia de não utilizar aquele diálogo, não tardou a que percebesse que o que queria tratar não se perdia por não o ter no espectáculo, que a abordagem ao tema tal como eu pretendia fazê-la não dependia exclusivamente dele. Acabei mesmo por perceber que o texto estava já a funcionar como uma insistência no mesmo assunto sem acrescentar algo de relevante ao espectáculo e ao tema. Inicialmente achei que ele abordaria mais directamente o outro lado da solidão através da ideia de uma reconciliação entre duas pessoas, de uma tranquilidade evidente numa relação, mas mais tarde percebi que já estava presente nos outros textos trabalhados essa necessidade do outro, mesmo que haja conflito e que este texto poderia funcionar como uma reincidência. Portanto, não lamento não o termos mantido, apesar de gostar do texto e de achar que ele poderá vir a servir talvez para um outro trabalho. Mas a prioridade é a pertinência e o interesse do espectáculo, mesmo que isso implique abdicar por vezes de gostos pessoais.

Uma outra sugestão que Carlos J. Pessoa nos havia dado era então a utilização de um objecto cénico, tendo dado como exemplo um estrado, que, como referi anteriormente, acabou por ser mesmo o objecto com o qual trabalhámos. Esse objecto foi então utilizado em todas as cenas, tendo em cada uma diferentes simbologias, pois permitia diversos manuseamentos, isto é, diferentes tipos de utilização. Poderíamos ter, assim, diferentes leituras metafóricas de um mesmo objecto. Podia começar por ser a casa que cai sobre uma mulher obcecada e a separa de um amor (cena a partir de *Carta da árvore triste*) passando depois para uma espécie de câmara de sonhos (cena a partir de *Carta da flor do sol*) e transformando-se mais tarde no que poderia parecer ser um mundo onde os vivos procuram um equilíbrio, sempre em movimento (cena a partir de *Carta da região mais fértil*). O estrado poderia permitir inúmeras interpretações, uma vez que se tornou uma via para uma linguagem metafórica e simbólica, o que só por si

possibilita que cada um formule os significados que aquele objecto pode conter naquele contexto. É claro que a tudo isto acresceu o lado estético e a importância de como o objecto aparece em cena, o que pode influenciar as leituras possíveis, pois nós, ao utilizá-lo, fizemo-lo já a pensar em algo que gostaríamos que ele parecesse para os espectadores (por exemplo, a metáfora da casa no primeiro diálogo).

Dentro dos dias que nos tinham sido disponibilizados (de 22 a 28 de abril), estabelecemos que a estreia do espectáculo seria no dia 25 de abril e que faríamos quatro apresentações, ou seja, de quinta-feira a domingo, sempre às 21.30h.

Atribuímos também um título ao espectáculo: *Falta*. Havia sido proposto pelo professor Carlos J. Pessoa e concordámos que seria um bom título, já que estávamos a abordar a solidão como a falta do outro.

Para que o espectáculo pudesse ser apresentado publicamente, era fundamental esclarecer e acertar a questão dos direitos de autor, da classificação dos textos e da licença de representação. Para tal contactei os serviços académicos da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), uma vez que me havia sido indicado esse procedimento, tendo ficado a saber nessa altura que a instituição não assumiria as responsabilidades dos projectos de mestrado. Essas questões estavam então sob minha responsabilidade. Desse modo, comecei por preencher a Ficha de Produção Teatral da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) e enviei para o endereço electrónico oficial. Cerca de dois dias após o envio do pedido de direitos de autor, obtive resposta informando o valor que estavam sujeitos os textos de Al Berto por cada sessão que efectuasse, pelo que me dirigi ao edifício onde está sediada a Sociedade para dar conta das datas de apresentação e proceder ao pagamento, de forma a regularizar a factura e obter a autorização para a

utilização dos textos no espectáculo. No que respeita à classificação dos textos foi necessário dirigir-me ao serviço da Inspeção Geral das Artes Culturais (IGAC) para preencher um Requerimento de Classificação de Peças Teatrais e pagar a verba devida, tendo-me sido informado que no espaço de uma semana ser-me-ia enviado por correio electrónico o documento de informação relativa ao pedido de classificação de peça teatral submetido à Inspeção. O promotor do espectáculo foi o Teatro da Garagem e a licença de representação foi aprovada por seu intermédio. Apesar de conhecer os procedimentos, nunca havia necessitado de tratar desse tipo de questões directamente e para tal contei com o apoio da equipa de produção do Teatro da Garagem.

Depois de feitas as alterações consideradas necessárias ao formato do espectáculo, coube-nos melhorar o mais possível todas as nossas opções. Tentámos melhorar ao máximo a compreensão do texto, a qualidade de comunicação, de execução dos movimentos e dos gestos, a coerência das cenas e a ligação do todo.

Uns dias antes da estreia, os professores Carlos J. Pessoa e Maria João Vicente assistiram a um ensaio, tendo manifestado a sua satisfação no final do mesmo. Deram-nos alguns conselhos em relação à escolha dos figurinos e às imagens cénicas que propusemos, o que foi bastante útil, e nomearam também alguns aspectos de execução ao nível da interpretação que consideravam que poderiam ser melhorados, pois ainda havia tempo para isso. As indicações foram indubitavelmente férteis na medida em que nos foram dadas no sentido de melhorarmos algo que, na opinião de quem no-las deu, era já um bom trabalho. Foi, portanto, duplamente gratificante e contribuiu para repensarmos algumas opções que, a nosso ver, conseguimos posteriormente melhorar.

Nos três dias de ensaios que nos restavam tentámos então ajustar as sugestões que nos pareciam pertinentes e tratámos também das questões mais técnicas, tais como a

luz e a afinação da mesma na cena e da montagem da plateia (que ficou com cerca de quarenta lugares). Mudámos alguns figurinos e utilizámos alguns materiais novos, nomeadamente as folhas de papel, usadas no segundo diálogo. Era necessário ainda elaborar uma folha de sala e fazer divulgação do espectáculo, sobretudo via facebook (que parece ser o meio mais rápido e eficaz de divulgação de eventos). A folha de sala estava à minha responsabilidade, mas no que respeita à sua estruturação e impressão contei mais uma vez com a colaboração da produção do Teatro da Garagem, bem como com as questões de divulgação do espectáculo.

Após dois dias de ensaios técnicos, fizemos ensaio geral no dia 24 de abril e estreámos *Falta* no dia 25 de abril. O resultado final era então um espectáculo com quatro cenas. Uma primeira com o texto a partir de *Aprendiz de Viajante*, curta, que funcionava como uma espécie de prelúdio, de introdução à ideia de que todos somos viajantes e de que o que se passaria de seguida eram exemplos de viagens, de vidas e relações diferentes mas com algo em comum. A segunda cena apresentava um diálogo entre um homem e uma mulher (com a tal abertura a mais interpretações a que anteriormente me referi), um casal cuja relação está à beira de ser insuportável, sendo a casa de ambos o objecto marcante da cena, o ponto de choque, o que força uma separação, não porque o amor está extinto, mas porque está “soterrado”. A terceira cena, também um diálogo entre homem e mulher, referia o amor carnal, a paixão que pode conduzir à loucura pelo êxtase, o sexo, os sonhos e o desespero, representava o medo do abandono mas também a dificuldade de conseguir estar com o outro além de o amar, a capacidade de encontrar o lugar certo para o amor e a procura desse lugar para não se ficar só – para se partilhar a solidão. A quarta e última cena era um monólogo, uma carta em voz alta a um pai distante de quem se está há muito separado, era exposição de saudade, de lembrança do passado, do que poderia ter sido e não foi, mas também da

certeza de que o afastamento era uma forma de fazer viver o amor, uma forma de guardar algo bom na memória para que só isso permaneça, para que duas pessoas se sintam menos sós quanto mais longe estiverem. E escrevem-se cartas para apaziguar a solidão e para sabermos que há um remetente que ainda as recebe e as lê e está connosco – a ausência é uma presença que cabe na memória.

Em todas as cenas conseguimos expor a solidão, mas também algo de bom que está escondido nela ou a que ela pode conduzir. Expusemos várias formas de solidão, vários motivos para a solidão, mas também vários sentimentos bons que a ela se associam e que a transformam numa coisa diferente. Mostrámos sobretudo relações entre pessoas e a relação que se tem com os outros constrói-se através da solidão, da distância que existe entre o que se é e o que os outros são ou podem ser. A meu ver, criámos um espectáculo com alguma tendência para uma certa melancolia. Não era nossa intenção disfarçar a solidão dizendo que tudo pode ser festa e riso, não poderíamos retirar-lhe as características que ela naturalmente transporta – incluindo essa melancolia. Mas tratou-se de um apontamento necessário e não de um registo permanente do espectáculo. Não creio que tenhamos transmitido tristeza, mas sim um meio-termo de possibilidades que temos na vida – o estar entre o voo e a queda.

O espectáculo de estreia foi bem recebido e houve críticas bastante positivas, parecendo ter agradado muito ao público. Tendo em conta o nervosismo da primeira apresentação pública, foi natural que alguns pormenores tenham sofrido ligeiras alterações sobretudo no que respeita à interpretação, mas não se tratou de algo que compromettesse o trabalho feito até à data. No segundo dia tivemos menos espectadores, o que não é negativo, pois tudo conta para experiência e para lidarmos com diferentes públicos a assistir ao nosso espectáculo. A tendência parecia ser para melhorar, pois a

segunda apresentação recuperou os tais pormenores perdidos na primeira e foi possível um maior controlo da ansiedade e, conseqüentemente, da execução da interpretação. Segundo o encenador, essa tendência foi confirmada nos espectáculos seguintes, em que voltámos a ter “casa cheia” e em que o ritmo do espectáculo foi amadurecendo cada vez mais. Poder-se-ia dizer que cada apresentação foi melhor do que a anterior e que talvez tivesse sido cada vez melhor caso continuássemos (mas isso não podemos saber). O último espectáculo foi gravado para registo pessoal e para ser anexado ao Projecto em suporte DVD dentro do âmbito académico (ANEXO 2).

A nostalgia de um projecto terminado tende a ser frequente, sobretudo quando o mesmo revela alguma qualidade e dá gosto a quem o faz, seja pela equipa, seja pelo que queremos dizer, seja pelo que propomos fazer e, felizmente, sentimos aprovação. Há, por isso, projectos que ficam em aberto para um dia serem dados ao público novamente. Não só pelo prazer que dão ao fazer, mas também pela pertinência que ainda sentimos em dizer e oferecer o que fazemos. E este é um desses projectos.

### **III. Sobre o actor**

Não é ainda consensual qual deve ser a função do actor no teatro, isto é, o que deve ele desempenhar, no que deve participar, até que ponto é um criador – desde o que diz respeito à personagem (quando a há) até ao que interfere em qualquer componente do espectáculo final. Nem tão-pouco se chegou a acordo definitivo sobre o que é o teatro ou se tem utilidade ou não na sociedade – aplicando-se o mesmo em relação à arte em geral.

Não é certo se é o actor que constrói a personagem, se é a personagem que chega ao actor e “entra” nele, se existe sequer personagem ou se o teatro é fingimento ou pura reprodução da vida real para ser mostrada. Há quem defenda que o actor é um executante das ideias dos outros, há quem pense que é um criador autónomo, independentemente de receber indicações, há ainda quem acredite que o actor deve ser parte de um todo que assume a co-autoria de uma produção, um entre muitos criadores que, cada um na sua área, são partes integrantes fundamentais para criar um objecto artístico.

O conceito de teatro tem muitos sentidos imprecisos. Na maior parte do mundo, o teatro não tem um lugar definido na sociedade, não tem uma intenção clara, existe apenas em fragmentos: um teatro quer dinheiro, o outro quer a glória, outro quer emocionar, outro fazer política e outro ainda divertir. O actor é atirado de um lado para o outro – confuso e sujeito a condições que não consegue controlar. [...] Ele não pode, contudo, reformar a sua profissão sozinho. Num teatro com poucas escolas e nenhum objectivo, ele é geralmente a ferramenta e não o instrumento. Mesmo quando o teatro volta a olhar para o actor, o problema ainda não está resolvido (Brook 35-36).

No século XX surgiram teorias sobre a arte da representação. Dentro de cada teoria sobre o teatro há uma abordagem própria do que é o actor e do seu trabalho. Além das teorias, há ainda as opiniões que chegam de dentro da profissão sobre aquilo que o

actor “deve” ser. Como disse Brook, o actor é por vezes «atirado de um lado para o outro», pois frequentemente o que ele “deve” ser depende do que cada grupo ou Companhia ou encenador pensa que ele deve ser ou deve prestar. Para uns um bom actor é um cumpridor e bom executante, sem “invenções”, com boa voz, boa memória e postura adequada. Para outros será um criativo, um *entertainer*, com capacidade de improviso. Para outros será uma mistura destes dois exemplos. Um bom actor poderá ser ainda um ser multifacetado, que canta, dança e faz acrobacias. Depois há ainda os que defendem que o melhor é o actor de comédia, pois é mais difícil fazer rir; ou o de tragédia, em que os papéis são melhores e é mais difícil de interpretar; ou o de cinema, que ganha mais visibilidade; ou... há muitas teorias sobre “o melhor é...”.

Nenhuma destas teorias é consensual. Para cada estilo ou tipo haverá um método e também é verdade que há quem não siga metodicamente nenhum estilo ou teoria. Muitos actores têm o seu próprio método, que mais não é que a sua forma de trabalhar e de estar. O teatro é um modo de vida.

Sendo que alongar as referências às teorias sobre teatro levaria a uma dissertação à parte, pretendo mencionar apenas alguns aspectos com os quais me identifico dentro do meu modo de vida, do meu método de trabalho.

A temática do Projecto realizado aplica-se também à forma como se trabalhou e não somente ao conteúdo do espectáculo. Isto é, também no acto de fazer teatro eu vejo um lado solitário do criador que caminha para um encontro – com colegas, com o público. O teatro é um encontro, mesmo que seja de várias solidões. Provavelmente este trabalho foi isso mesmo, uma tentativa de nos encontrarmos nos outros.

Jerzy Grotowski afirmou também que o teatro é um encontro e na sua forma de pensar a arte teatral encontro alguns aspectos com os quais me identifico e que vou destacar.

Director de teatro polaco que propôs uma «via negativa» (14) e um «teatro pobre» (13), Grotowski dedicou-se à pesquisa da arte teatral, em particular no que respeita à arte do actor, tendo criado o seu próprio laboratório, dedicado à formação de elementos nos diversos domínios do teatro – um centro de pesquisa. Brook afirma que «mais ninguém no mundo, que eu saiba, depois de Stanislavski, investigou a natureza da representação do actor, o seu fenómeno, o seu sentido, a natureza e a ciência dos seus processos mentais, físicos e emocionais como Grotowski» (*Para um Teatro Pobre* 9). Destacou-se por ter criado como que um testamento para um «teatro pobre» (Grotowski, *Para um Teatro* 13), um teatro em que a falta de dinheiro não é motivo para não criar objectos artísticos, nem tão-pouco deve ser visto como um defeito de um grupo teatral. É antes uma forma de se centrar no que considera ser essencial para fazer teatro. Desenvolveria assim a capacidade de perceber com o que deveria preocupar-se para que, mesmo com possibilidade de recorrer a meios financeiros, não houvesse necessidade de o fazer, optando por recorrer ao mínimo indispensável que tivesse à disposição. Entre tantas definições desta arte que se pode encontrar, Grotowski considera que não se justifica *acrescentar* algo para tornar diferente o modo de fazer, optando por uma «via negativa» (Grotowski, *Para um Teatro* 14), no sentido de eliminar adereços ou adornos que considera dispensáveis e tentar perceber o que faz verdadeiramente falta para que o teatro possa acontecer. Considera que a transformação do actor é «decididamente teatral» (Grotowski, *Para um Teatro* 18) e que ele deve fazê-la «de maneira *pobre*, utilizando apenas o seu corpo» (Grotowski, *Para um Teatro* 18),

afirmando ainda que «o teatro é um acto engendrado por reacções e impulsos humanos, por contactos entre pessoas» (Grotowski, *Para um Teatro* 54).

O que acaba por acontecer é uma espécie de desvalorização por parte do autor do papel de diversas funções que também existem no teatro:

não devemos nunca explorar nada que se ligue ao acto de criação, isto é: o local, o guarda-roupa, os adereços, os elementos da partitura de actuação, um tema melódico ou partes do texto. [...] [A] não observância estrita desta regra priva a partitura do actor das suas motivações psíquicas e da sua irradiação (Grotowski, *Para um Teatro* 206).

Não me revejo neste ponto de vista, pois considero que todas as áreas e elementos do fazer teatral têm a mesma importância e servem-se mutuamente a partir do momento em que participam em conjunto da criação de um objecto artístico (refiro-me a elementos como a cenografia, os figurinos, a luminotecnia, a sonoplastia, a produção, a direcção de cena e qualquer outro que integre uma criação).

O ponto que me interessa ressaltar é a importância do trabalho das pessoas para lá dos recursos materiais. Embora não seja regra, é muito comum que uma pessoa que queira iniciar um projecto não tenha muitos ou mesmo nenhuns meios financeiros aos quais recorrer. Tal foi o que aconteceu neste Projecto Final de Mestrado. Como Grotowski, acredito que o importante é trabalhar com e para pessoas, trabalhar o melhor possível com o que temos à nossa disposição, mesmo que seja pouco ou não haja muitos meios para adquirir um ou outro adereço. No limite, precisamos de pessoas – para pensar um projecto, para o pôr em prática, para contornar dificuldades com criatividade, para apresentar um produto final e também para receber esse produto. É claro que são quase sempre necessários materiais, espaços, roupas – mas há que atentar no que é necessário e temos de abdicar do que no fim de contas não acrescenta algo significativo à ideia que queremos transmitir, ao que queremos dizer com o que estamos a fazer. Não

se trata de não recorrer a nada, mas antes de uma análise mais profunda do que faz falta, de forma a não cair no excesso sem propósito (pois pode haver excessos com propósito e esse caso já é diferente).

A conclusão a que Grotowski chegou é que não existe teatro sem actores e, «em última análise, é necessário pelo menos um espectador para fazer um espectáculo. Ficamos, pois, com o actor e o espectador» (Grotowski, *Para um Teatro* 30). Ou seja, um encontro. O teatro depende desse encontro e dessa troca para existir. Mais uma vez, o que quero realçar desta ideia é a questão do encontro entre pessoas no teatro e não afirmar que o actor se basta a si mesmo e a todo o teatro e os restantes elementos são secundários ou dispensáveis. O encontro de que falo acontece quando o espectador se depara com um objecto artístico do qual fazem parte pedaços de todas as pessoas que o construíram. Há o encontro imediato do espectador com o actor, uma vez que o actor tem por tarefa expor-se, mas o que importa é o encontro entre todas as pessoas que interferem no espectáculo, incluindo o público, que também interfere, uma vez que o “ciclo” completa-se quando o objecto é recebido pelos espectadores, pois «a única coisa que todos os tipos de teatro têm em comum é a necessidade de um público» (Brook, *O Espaço Vazio* 184).

O teatro é um encontro. Grotowski chama mesmo a esse encontro «a essência do teatro» (Grotowski, *Para um Teatro* 30). Para mim, trata-se de um encontro entre diversos elementos para se atingir um objectivo comum. Grotowski considera que no teatro procuramos «abrirmo-nos a nós mesmos, transcendermo-nos, descobrirmos o que se oculta em nós – e praticar o acto de encontrar os outros; ou, por outras palavras, transcender a nossa solidão» (Grotowski, *Para um Teatro* 53).

O actor executa um acto de entrega e disponibiliza-se para um público, para se dar a conhecer e se encontrar com os outros. E é pelos outros que o actor pode ser

«inspirado», num acto de colaboração mútua, pois «um acto de criação [...] é realizado em grupo, portanto, dentro de certos limites, devemos refrear o nosso egoísmo criador» (Grotowski, *Para um Teatro* 205). Se o actor se preocupa mais com o seu aspecto, o seu sucesso ou o que pode ganhar, então a partilha e o encontro são dificultados. Para fazer teatro importa estar consciente de que ele não é feito para nós mesmos, mas para dar a outros. Assim o actor, a meu ver, não será aquele que anseia pelo melhor papel, pelo maior reconhecimento ou pelo melhor salário, mas antes o que trabalha para se superar, para dar e para fazer do momento teatral um momento de comunhão.

Para Grotowski, a representação é um veículo e a arte é uma tentativa de nos realizarmos. «O actor trabalha a sua própria pessoa; [...] tem que recorrer a todos os elementos do seu ser para efectuar a exploração. [...] Visto assim, o trabalho do actor é o trabalho duma vida» (Brook, *O Espaço* 83). Por isso o actor questiona-se diariamente, como qualquer artista, pois a dúvida que coloca à sua arte e a si mesmo vai impulsioná-lo a crescer e a tentar chegar ao que Grotowski chamou «o acto total» (*Para um Teatro* 202). A arte é «uma luta pela verdade de nós próprios» (Grotowski, *Para um Teatro* 19) e interessa-nos «para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos» (Grotowski, *Para um Teatro* 19).

O teatro é um modo de vida – «um modo de existir» (Grotowski, *Para um Teatro* 206). Constantemente vemo-nos forçados a perguntar o porquê deste modo de vida, bem como o porquê da arte. Pois o teatro «não é uma fuga, nem um refúgio» (Grotowski, *Para um Teatro* 10), é um processo que exige trabalho, esforço e entrega. A meu ver, o actor não é somente o que se dedica quando está num palco em frente a um público. O actor é um criador – de si mesmo e do que quer apresentar. O actor participa activamente em qualquer função que a criação de um espectáculo implique –

sejam sugestões à encenação, seja montagem de cenários, de luz, seja levar roupa de casa para usar como figurino, seja fazer produção dos seus projectos, seja escrever, reescrever, adaptar textos, etc.. Trabalhar em teatro é trabalhar *para* o teatro – e não só o actor para a representação, o encenador para a encenação, o técnico para montagens. É evidente que há funções que corresponderão a cada um em primeiro lugar, mas é necessário que haja entreaajuda, participação activa, partilha de ideias e disponibilidade para desempenhar uma função que à partida não era “a sua função”. Se, como foi o caso deste Projecto, um actor quiser criar algo a partir de uma ideia sua e escolher com quem trabalhar, então terá de ser responsável por diversas funções, pois criar (e fazer o que se quer) implica fazer um pouco – às vezes muito – de tudo e estar disponível. É um modo de vida, é o que escolhemos e por isso, pela dedicação à nossa arte, empregamos o máximo da nossa energia. E fazemo-lo para dar o que tivermos para dar e aprendermos com isso, para aprendermos também com o que nos for dado e para, em conjunto, nos reconhecermos uns nos outros, para combatermos as nossas solidões, «para enchermos o nosso vazio» (Grotowski, *Para um Teatro* 19).

Acredito que o teatro é uma forma de procurar o outro lado da solidão – e isso foi algo que aplicámos também na prática neste Projecto. Procurámos transmitir neste trabalho algo sincero, algo em que acreditamos e quisemos mostrar. Começámos com uma ideia – explorar o outro lado da solidão, tentar perceber o que haveria de positivo nesse sentimento – e cada elemento contribuiu com novas ideias, com a sua maneira de ver esse sentimento e de ser artista, de passar para a cena algo que considerássemos interessante, cada um se dispôs a desenvolver o Projecto num acto de solidariedade, pois não se tratou de um trabalho remunerado. Todos nos apoiámos, todos procurámos fazer o melhor que sabíamos, dar o melhor que tínhamos e dar às pessoas algo que as fizesse pensar, como fez a nós. Quisemos criar um espectáculo que dissesse algo a

qualquer pessoa, um pouco que fosse, pois o que sempre importou foram as pessoas – dentro e fora do Projecto. Procurámos perceber pessoas, percebermo-nos e tentar projectarmo-nos para lá de nós mesmos, ao encontro dos espectadores, de outras solidões que se encontraram connosco. Procurámos uma claridade – pois creio que assim é um processo artístico.

Mencionei alguns aspectos da teoria de Grotowski, não por ser uma seguidora do seu método nem por concordar com todas as suas opiniões, mas por haver pontos comuns entre a sua teoria e o meu ponto de vista, pois para ele o teatro é «um meio de análise e exploração pessoal, uma hipótese de salvação» (Brook, *O Espaço* 83) – uma forma de combater a solidão, um encontro, uma arte que depende de pessoas e à qual deve ser entregue a maior dedicação.

Enquanto actriz, enquanto criadora e impulsionadora deste Projecto, acredito de facto que o teatro é esse modo de existir, que é dar e, com alguma felicidade, esperar receber e tentar melhorar a cada dia.

«A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão para a claridade» (Grotowski, *Para um Teatro* 202).

## **Algumas considerações finais**

A proposta inicial para a realização deste Projecto Final foi cumprida: o tema e os textos escolhidos foram trabalhados e a partir deles foi criada uma dramaturgia, formou-se um grupo de trabalho para a concretização prática do Projecto e foi apresentado publicamente o espectáculo final *Falta* no Teatro Taborda, entre os dias 25 e 28 de abril de 2013.

Creio que o objectivo de procurar o outro lado da solidão na poesia de Al Berto e de o tratar num espectáculo de teatro foi cumprido, na medida em que estava presente a ideia da procura do outro e a importância das relações que criamos ao longo da vida, bem como uma linguagem que, apesar de poética, foi compreensível e adequada às emoções que se pretendia transmitir. Como havia referido, o outro lado da solidão está ligado à saudade, é aquele que existe por termos pessoas que nos fazem falta e que estão na nossa memória. Mostrámos diferentes formas de amor, diferentes formas de saudade e, da mesma forma que não queríamos abordar um lado escuro da solidão, não queríamos também dar uma ideia de que o outro lado desse sentimento é como que um “mar de rosas”, tendo por isso, a meu ver, criado um espectáculo num registo entre a melancolia e a leveza.

Concluimos que não seria possível chegar à ideia do outro lado da solidão sem passar pela solidão ela mesma, sem um registo mais sombrio, que funcionou como mote para o que queríamos transmitir. E esse registo estava presente nos textos de Al Berto que foram escolhidos e nos quais procurámos nós esse outro lado mais claro. Para tratar a saudade tivemos de tratar a separação, para falar da necessidade de amar tivemos de falar da dificuldade do que implica amar – estar com o outro, querê-lo em qualquer

circunstância. Retratámos situações em que o amor permanece no afastamento, mas também do amor que exige a presença física; a saudade que permite que continuemos a amar quem está longe e o amor que se perde por já não se conseguir sentir saudade.

Creio que o outro lado da solidão tem algo de claridade, como sempre afirmei, pelo conforto que há em sentirmos falta de alguém, pois essa pessoa está na nossa memória e faz parte de nós. No entanto, após a concretização deste Projecto entendo que o outro lado da solidão é talvez aquele que mora num meio-termo entre a tristeza e a alegria, entre a presença e a ausência, a solidão e o encontro, o amor e a saudade. A nostalgia não é luz nem escuridão, é uma certa claridade – luminária da esperança.

Outro objectivo que tinha e senti cumprido foi o trabalho com uma equipa empenhada e dedicada a criar algo para dar. Era importante que o conceito fosse compreendido, mas sobretudo melhorado – e, sem dúvida, o grupo de trabalho foi determinante no produto final a que chegámos, que para mim superou expectativas. As opiniões e pontos de vista dos colegas ao longo do processo levaram-me a repensar vezes sem conta as minhas ideias iniciais e a chegar a decisões diferentes daquilo que previra. Tive que abdicar de algumas ideias, criar outras e receber as dos meus colegas, que foram talvez as mais produtivas de todas. E era o que pretendia: um trabalho de equipa em que todos criam e sugerem, em que tentam e falham e tentam novamente e melhoram; um trabalho de partilha de ideias, conhecimentos e experiências, um encontro entre pessoas dispostas a dar o que têm e sabem para criar um espectáculo. A dedicação a uma arte que, creio, é a procura de outro lado da nossa solidão.

No fundo fomos um grupo de jovens que tinha algo para dizer – e disse. Acredito que neste trabalho transmitimos também alguma esperança. A meu ver, isso foi deixado em aberto no espectáculo, isto é, não era nosso intuito moralizar ou sugerir o que se deve fazer, mas antes abrir caminho à possibilidade de a solidão ser contornada

através da constante procura daqueles que nos fazem falta. Quisemos deixar aos espectadores a sugestão de diversas situações e possibilidades que podem acontecer na vida de cada um para que eles pensassem sobre isso, o que no fundo seria pensar sobre eles mesmos. Um intuito claro de trabalhar sobre a solidão era tratar algo comum a muitas pessoas (se não todas) e que elas reconhecessem e conseguissem compreender: conseguir uma identificação entre quem fez o espectáculo e quem o completou recebendo-o, como forma de aproximação por termos algo que nos é comum e que somos capazes de compreender uns nos outros. Acredito que esta aproximação foi conseguida e espero que o espectáculo tenha levado a que algumas pessoas fossem para casa a pensar sobre o que tinham assistido. E se isso tiver acontecido pelo menos uma vez foi já um objectivo alcançado.

Haveria muito material com possibilidade de ser explorado dentro desta temática, nomeadamente no que diz respeito a uma abordagem mais elaborada de diferentes tipos de relação, de diferentes formas de sentir, entender e definir a solidão, da importância da memória e de questões filosóficas que poderiam ser levantadas. Tudo isto poderia resultar em muitos outros projectos e pesquisas. Contudo, neste Projecto tentei ser o mais directa possível no que queria tratar e pretendia também que o espectáculo mantivesse essa característica, de forma a resultar em algo ágil, não na abordagem, mas na forma e no tempo em que seria apresentado. De qualquer forma, fica a possibilidade de novas explorações do tema caso se pretenda, pois é certo que não as esgotámos.

No que respeita ao trabalho realizado, considero-o uma das melhores experiências que tive e sei que foi um amadurecimento importante para a compreensão do que eu quero do e no teatro.

## Obras citadas

Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (II Volume). Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

Al Berto. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

Al Berto. *Apresentação da Noite*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

Al Berto. *Diários*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

Al Berto. *O Medo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

Auster, Paul. *Experiências com a Verdade*. Lisboa: Edições ASA, 2003.

Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

Cardoso, Miguel Esteves. *Explicações de Português*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.

Grotowski, Jerzey. *Para um teatro pobre*. Forja Editora, 1975.

Hesse, Hermann. *O Jogo das Contas de Vidro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Cuadernos Americanos, 1950.

Pires, José Cardoso. *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

Thoreau, Henry David. *Walden – ou a vida nos bosques*. Lisboa: Antígona, 2009.

## **Obras consultadas**

Borges, Paulo. *Da Saudade: como via de libertação*. Quidnovi Edições, 2008.

Teixeira, António Braz. *A Filosofia da Saudade*. Quidnovi Edições, 2006.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. *A Saudade Portuguesa*. Estante Editora,  
1990.

*Livro de Job, 10-22*

## ANEXO 1 – Folha de Sala de *Falta*

TEATRO DA GARAGEM  
ACOLHIMENTO



# FALTA

A partir de textos de *Al Berto*

Projecto de Mestrado em Teatro  
Especialização em Artes Performativas I Interpretação da **ESTC**  
25 A 28 de Abril 2013 | TEATRO TABORDA

solidão de não estar só pois sentimos a falta do outro. A falta é uma presença que se manifesta na saudade.

Nesta procura dos outros criamos relações. Vivemos, amamos, desentendemo-nos, rimos, choramos, separamo-nos, por vezes enlouquecemos. E viajamos. «Viajamos porque é necessário enfrentarmos o desamparo dos dias». Nem sempre a comunhão das pessoas é suficiente para descansar da vida, para combater uma possível escuridão interior. A presença do outro pode ser física ou, por vezes, deve ser apenas um calor na pele, uma memória guardada no corpo para que a saudade permaneça. O afastamento também pode ser uma solução para não nos sentirmos sós. Por isso viajamos em busca de outros portos, sem esquecer aqueles em que fomos felizes mas aos quais é melhor não regressar para que continuem a fazer-nos falta.

Se não nos afastamos, se escolhemos viajar com o outro, é porque ele é ou tornou-se parte de nós – uma parte que também nos faz falta, quando está ausente e mesmo quando está presente.

A cada vez que nos apercebemos de nós mesmos sentimo-nos como solidão, como carência dos outros.

Creio que podemos ver a solidão como uma claridade, como procura incessante do encontro. Na poesia de Al Berto descobro esse lume, essa ânsia de ser mais do que um corpo fechado em si mesmo. Talvez seja disso que este trabalho se trata – projectarmo-nos para lá de nós numa tentativa de nos encontrarmos nos outros.

Daí o "salto" para o Teatro – que é encontro em multidão.

Mariana Reis

lápide

*a contínua escuridão torna-se claridade  
iridescência lume  
que incendeia o coração daquele cujo ofício  
é escrever e olhar o mundo a partir da treva  
humildemente  
foi este o trabalho que te predestinaram  
viver e morrer  
nesse simulacro de inferno*

*meu deus!  
tinha de escolher a melhor maneira de arder  
até que de mim nada restasse senão um osso  
e meia dúzia de sílabas sujas  
calcizadas*

Al Berto em *Três Cartas da Memória das Índias*

«Estamos definitivamente sós». No limite é isso mesmo: somos sempre um *eu* que vê o mundo à sua maneira na sua solidão irremediável de ser um *eu*. Todos nós, em algum momento da vida, nos sentimos sós. Mas a solidão não tem apenas esse lado, não é somente sentirmo-nos isolados do mundo. Há um outro lado da solidão, um lado que existe não na nossa condição de nunca sairmos de nós, mas na constante procura do outro. Essa é uma

**Orientador** Prof. Carlos J. Pessoa

**Enceñação** Nuno Nolasco

**Dramaturgia** Henrique Jesus e Mariana Reis

**Interpretação** Mariana Reis, Paula Moreira, Teresa Machado e Vera Barreto

**Produção** Mariana Reis e Teatro da Garagem

**Agradecimentos** Carlos J. Pessoa, Maria João Vicente, Nuno Pinheiro, Rita Reis e a todos aqueles que tornaram possível a concretização deste projecto.



A seguir:

CICLO NOVOS CRIADORES

**TRY BETTER, FAIL BETTER '13**

**Appetitus Desiderium** | 9 A 12 de Maio  
Direcção **Adriana Aboim**

**Poltrona** | 24 A 26 de Maio  
Direcção **Sofia Ângelo**

COMPANHIA FINANCIADA PELA  
GOVERNARTE PORTUGAL

ARTES

COMPANHIA APOIADA POR

LISBOA EGEAC

ARTE

## **ANEXO 2 – Gravação de *Falta* em suporte DVD**