

AUDITÓRIO JOÃO MOTA - ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ACHO QUE FALECI

30 SET e 1 OUT // 21h



de HUGO
VASCONCELOS

com LUÍS
ALONSO



ae.estc



ACHO QUE FALECI

Projeto Final de Mestrado

por

Hugo Daniel Ferreira Vasconcelos

Relatório de Mestrado de Encenação

Orientação de

Prof. Doutor Jean Paul Bucchieri

Escola Superior de Teatro e Cinema

Instituto Politécnico de Lisboa

Amadora

2024



ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ACHO QUE FALECI

Trabalho de Projeto

Hugo Daniel Ferreira Vasconcelos

OUTUBRO 2024



ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ACHO QUE FALECI

Trabalho de Projeto

Hugo Daniel Ferreira Vasconcelos

Trabalho de Projeto à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizado sob a orientação do Prof. Doutor Jean Paul Bucchieri;

Breve Nota Biográfica

HUGO VASCONCELOS nascido a 26 de Maio de 1998 no Porto, Portugal. Dramaturgo; Músico; Ator; Sonoplasta; Técnico de som e luz e Criador em variadas áreas artísticas;

Estudou violino na Academia de Música de **Castelo de Paiva**. Formado na Academia Contemporânea do Espetáculo – Escola de Artes no **Porto** em Interpretação, Licenciado em Teatro no Ramo de Atores na Escola Superior de Teatro e Cinema na **Amadora** e a concluir, com este presente relatório e trabalho de projeto final, o Mestrado em Encenação.

As palavras e a música sempre conviveram na sua cabeça, por influência inocente dos seus avós e mãe. Desde criança que desenha, escreve cartas e textos, poemas, músicas e *minidramaturgias*; desmontava objetos eletrónicos estragados na oficina do avô para tentar entender como eram compostos. Talvez tente fazê-lo agora, poeticamente, com os humanos. Encontrou uma potência no teatro, por entender que podia juntar todas as áreas pelas quais tinha interesse, como o vídeo, fotografia, música, desenho, pintura, artes plásticas, escrita, voz, canto, composição, interpretação entre outras áreas.

Tudo o que cria é sempre na tentativa de um apelo à consciência.

*À memória de Ivânia Ribeiro,
Encenadora e Dramaturga;
Por me ter mostrado o potencial
artístico em mim e me ter feito
acreditar e tentar, mesmo com
a falha eminente
- do teatro e da vida.*

*para sempre dedicado a ti,
tudo o que criar, Ivânia.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Fátima Vasconcelos sem a qual não estaria onde estou hoje e acima de tudo não seria quem sou e vou sendo, por mais clichê que soe.

Ao meu orientador Jean Paul Bucchieri, pela problematização e pensamento que incita, sempre de forma construtiva e sempre em mérito da funcionalidade do objeto teatral.

Ao Lucas França pelas presenças, análises pertinentes e analíticas do processo criativo e pelo apoio prestado mesmo estando a realizar a sua tese. Obrigado também pela ajuda e revisão do presente relatório, sem o qual não o conseguiria terminar, continuando perdido e asfixiado.

À Sancha Paul Viana, que esteve sempre disposta a dar-me a sua opinião, a assistir e a ajudar com o seu conhecimento cenográfico e de figurinos e a atender-me mesmo que longe e de férias.

Ao Luís Alonso, que aceitou o desafio proposto com vigor e curiosidade e em quem confiei desde o primeiro ensaio, vendo a sua potência cénica.

Ao João Rocha pela paciência, acompanhamento, opinião e colaboração no Cartaz da peça.

À Rute Reis pelo apoio logístico, pela paciência e opinião cenográfica.

Ao Tiago Póvoas Correia, por sempre que possível apoiar, assistir e ajudar nos meus devaneios criativos, ao Ângelo Ribeiro que se dispôs a ler e a assistir a ensaios e ao João Pecegueiro pela disponibilidade, leitura e opinião da peça.

Às colaboradoras da Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema pela simpatia incondicional, escuta e apoio.

Ao Festival AMOSTRA, da associação de estudantes da Escola Superior de Teatro e Cinema e a toda a sua muito pequena equipa, que de forma incansável fizeram o trabalho de dezenas de pessoas; e sem o qual não conseguiria ter tido tanto desenvolvimento cenográfico nem capacidade de pagamento ao intérprete da peça.

Obrigado por existirem.

*“O próprio viver é morrer,
porque não temos um dia a mais
na nossa vida que não tenhamos,
nisso, um dia a menos nela.”*

(Pessoa, 2011, p. 179)

RESUMO

Este relatório procura expor a criação da peça “*Acho que Faleci*”, um monólogo - que flui por temáticas como a solidão, a morte e a necessidade humana - e as suas problematizações coadjuvantes. É um exercício de reflexão, não apenas sobre a peça em si, mas sobre o papel de se ser Encenador-Criador-Produtor e as dificuldades e asfixias que isso poderá trazer. Aqui se analisa o desafio de se fazer funcionar todas as áreas de produção (menos interpretação), explorando os limites individuais, testando a fusão do teórico-prático visando criar uma obra coesa, onde todos os elementos – sonoplastia, luz, figurino, cenografia, texto – dialogam entre si, em conjunto com a direção do ator.

Palavras-chave: Morte; Violência; Identidade; Revolta; Criação teatral; Encenador-Criador-Produtor; Processo;

ABSTRACT

This report aims to expose the creation of the play "*Acho Que Faleci*" (*I think I died/I guess I died* – on direct translation), a monologue - that flows through themes like loneliness, death and human need - and it's supporting issues. It is an exercise of reflection, not only on the play itself, but also on the role of being a Director-Creator-Producer and the difficulties and suffocation that it may bring. It analyses the challenge of covering all areas of production and making them work (except acting), exploring individual limits, testing the fusion of theory and practice with the aim of creating a cohesive work, where all the elements - sound design, lighting design, costumes design, set design, text - interact with each other, all along together with the direction of the actor.

Keywords: Death; Violence; Identity; Revolt; Theatrical creation; Director-Creator-Producer; Process;

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13-14
DESENVOLVIMENTO	15-44
I. A VIOLÊNCIA DAS PALAVRAS (...)	17-22
II. PORQUÊ?	22-26
II.I. PORQUÊ FAZER UM EXERCÍCIO FINAL E NÃO APENAS UMA TESE?PORQUÊ ALGO MEU E NÃO DE OUTRO AUTOR?	23
II.II PORQUÊ UM MONÓLOGO?	23
II.III PORQUÊ FAZER “TUDO”?	24-25
II.IV PORQUÊ PSEUDO-SINOPSE?	25
III. REVERBERAÇÕES E DIÁLOGOS	25-30
IV. DISSEMINAÇÃO DE UMA OBRA TEATRAL	31-35
IV.I SONOPLASTIA	31-32
IV.II FIGURINO	32
IV.III LUZ	32-33
IV.IV CENOGRAFIA	33
IV.V ORÇAMENTO	33-35
V. O TEATRO É UM CINEMA SEM ECRÃ	35-44
V.I COR E SIMBOLOGIA	37-38
V.II ECOS SONOROS	38-42
V.III NEAR DEATH EXPERIENCE	42
V.IV LOONG BOONMEE RALUEK CHAT	42-43
V.V O FANTASMA	43-44
ANEXO I – DRAMATURGIA - “ACHO QUE FALECP”	45-68
ANEXO II – DIÁRIO DE BORDO	69-146
CONCLUSÃO	147-148
BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA	149

*“Out beyond ideas of wrongdoing and rightdoing,
There is a field. I'll meet you there.
When the soul lies down in that grass,
The world is too full to talk about.
Ideas, language, even the phrase each other
Doesn't make any sense.”*

(Rumi, 1997, p. 36)

INTRODUÇÃO

A criação de uma peça de teatro é um processo complexo que exige a harmonização de múltiplos elementos criativos e técnicos. Neste relatório, exploro o percurso de desenvolvimento da peça autoral “*Acho Que Faleci*”, uma obra que, além da sua estrutura monologar, é munida da integração de várias disciplinas artísticas, como a dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia. Ao longo da criação desta peça, assumi diversas funções no processo criativo, o que me permitiu uma visão singular e coesa da obra, mas também trouxe desafios substanciais, tanto no plano artístico como nas questões práticas e logísticas.

A escolha de integrar tantas áreas diferentes não foi apenas um ato de necessidade, mas também uma proposta artística deliberada. A multidisciplinaridade reflete uma procura pela construção e limites de uma experiência teatral em que todos os elementos dialogam de maneira orgânica, reforçando a unidade narrativa e estética da peça. A dramaturgia, por exemplo, não se limita ao texto dito, mas também se estende à forma como os objetos de cena, o figurino, os efeitos sonoros e músicas originais comunicam e participam na construção de sentido. Cada decisão criativa está interligada, contribuindo para uma atmosfera sensorial que amplifica o impacto da obra.

Contudo, ao longo desse processo, surgiram as realidades pragmáticas do teatro, que vão além da simples execução técnica de ideias, algumas das quais comentarei. A produção teatral, especialmente quando realizada com recursos limitados, envolve uma negociação constante entre a ambição artística e as restrições materiais e financeiras. O teatro, como forma de arte que exige coordenação coletiva e recursos palpáveis, traz desafios que muitas vezes forçam o criador a reavaliar constantemente as escolhas, a adaptar-se e a readaptar-se às circunstâncias. Questões como a gestão de orçamento, a organização de uma equipa técnica e o planeamento de cenografia e figurinos tornaram-se aspetos centrais do processo criativo, destacando as tensões entre o ideal artístico e as condições reais de produção.

Assim, o presente relatório não documenta apenas o processo criativo de “*Acho Que Faleci*”, mas também reflete a natureza do teatro contemporâneo, no qual a criação multidisciplinar, muitas vezes impulsionada por limitações financeiras e de recursos, se

torna uma oportunidade para a experimentação e a possibilidade de inovação. Este processo de criação, ainda que desafiador, revela o potencial de uma abordagem integrada, na qual diferentes elementos contribuem para a coesão e a profundidade da obra.

Portanto, esta tese propõe uma reflexão sobre o papel do criador multifacetado no teatro contemporâneo, as suas responsabilidades e as suas limitações, dissecando a obra e as várias áreas criativas nela contidas.

DESENVOLVIMENTO

As palavras são o início de uma dramaturgia; são o princípio de um processo criativo que, embora surja no silêncio gritante de uma folha em branco, carrega já em si a possibilidade infinita daquilo que pode vir a ser, para quem a ler. Quando essa página se enche de ideias, de frases, de diálogos, ela começa a tornar-se algo mais do que o simples suporte físico, finito. Ganha forma, ganha vida, expande-se e cresce para além do autor, para além de si, para além das suas palavras. Cresce, cria-se, é. O processo de escrita é, em si mesmo, uma transformação. À medida que a dramaturgia se desenha, o texto passa de uma ideia estática para uma entidade em evolução constante, criada a partir “do nada”, mas direcionada para algo imensurável, algo que se realiza infinitamente na leitura, na interpretação, no palco.

Ao escrever, por mais que a inspiração advenha de experiências pessoais ou de observações do meu próprio percurso enquanto humano, há um distanciamento obrigatório – para que não se torne biográfico. O ato de escrever transcende a autobiografia, pois ao colocar no papel as minhas vivências ou reflexões, transformo-as, como Fernando Pessoa fez nas suas obras: em vários eus, que sou e que não sou, que quis ser, que nunca serei, assim sucessivamente. Tento converter o particular no universal, o pessoal no coletivo. Este distanciamento é, a meu ver, fundamental para que o texto não se esgote em mim, mas possa falar de e para outras vidas, outras realidades, ressoando em diversos contextos e perspectivas. Sendo de outros ou até mesmo de ninguém.

No caso específico da peça “*Acho Que Faleci*”, procuro explorar um conjunto de dualidades e tensões que, para mim, são fundamentais ao pensamento e à criação artística. A sensação de *horror vacui* é um centro da dramaturgia, enquanto sensação — este medo do vazio, da ausência de significado, da falta de propósito que permeia não só a vida, mas a própria estrutura da existência humana. É uma reflexão sobre a forma como tentamos preencher esse vazio, seja com palavras, ações, símbolos ou até mesmo com silêncios ensurdecadores. Este jogo dialético entre a vida e a morte, o real e o ilusório, o movimento e a estagnação, são motores que me movem e conseqüentemente tangem agressivamente a peça.

Assim, “*Acho Que Faleci*” não é apenas uma narrativa sobre o fim, sobre a morte como ponto final. É, antes, um questionamento profundo sobre os extremos que habitam a nossa realidade. A imoralidade e o narcisismo que moldam comportamentos, a polaridade do dia e da noite que divide a nossa percepção do tempo, a estranheza de um mundo onde o sentido se confunde constantemente com o *nonsense* e o nonsense passa facilmente a ser ou a dar mais sentido. A peça articula estas tensões de forma quase *Brechtiana*, com uma estranheza que se torna o espaço de exploração das limitações da linguagem, do corpo e do humano. Bertolt Brecht, criador do Teatro Épico, explorava o efeito de estranheza e distanciamento, efeito esse que permite analisar uma realidade familiar por meio de recursos como o uso da história ou de parábolas. Distanciamento esse que também se aplica à relação entre o ator e a personagem. Brecht defendia que o ator deve manter uma consciência crítica sobre o “gesto social” da personagem, explorando as suas contradições e transformações, mas sem se fundir completamente com ela. Esta abordagem acentua as diferenças entre a personagem e o comportamento real que ela representa. O distanciamento deve ser mantido na relação entre o ator, o público e a narrativa apresentada, reforçando o caráter fictício da história. Esse efeito de realidade e autenticidade ajuda o espectador a perceber que está a assistir a uma obra de ficção, incentivando-o a adotar uma atitude reflexiva e crítica face aos eventos que se desenrolam em cena.

O seu conceito de teatro dramático, foi criado como uma alternativa ao teatro aristotélico, propondo um modelo que, ao mesmo tempo que provoca emoções e sentimentos, promove também uma atitude crítica. Através da técnica do “distanciamento”, o Teatro Épico procura envolver o espectador na análise e julgamento da sociedade, incentivando uma postura de compromisso e reflexão crítica. Este modelo teatral combate o individualismo e estimula a consciência em relação ao sofrimento alheio e às dinâmicas sociais. Com uma forte orientação didática, visa “educar” os espectadores, incitando-os a agir contra a injustiça e a opressão, alertando para a necessidade de um olhar crítico sobre a condição humana.

Ao trabalhar com esses extremos, procuro desafiar não apenas o espectador, mas também a minha criação enquanto dramaturgo e criador. Como representar o silêncio? Como tornar visível o vazio? Como transformar o *horror vacui* numa experiência estética que provoque desconforto, mas também reflexão? São algumas perguntas que atravessam o início do processo criativo e que guiaram a construção desta peça. Este é um espaço onde

a incerteza, a ambiguidade e a ausência de respostas definitivas assumem um papel central, mas acima de tudo: as palavras.

I. A VIOLÊNCIA DAS PALAVRAS. A VIOLÊNCIA DAS IMAGENS. A VIOLÊNCIA DE VER. A VIOLÊNCIA DE PENSAR. A VIOLÊNCIA DA ACEITAÇÃO.

Começo este capítulo com um excerto de uma Crônica de José Saramago, presente no livro “Deste Mundo e do Outro”, em relação com este início, das palavras: "As palavras são boas. As palavras são más. As palavras ofendem. As palavras pedem desculpa. As palavras queimam. As palavras acariciam. As palavras são dadas, trocadas, oferecidas, vendidas e inventadas. As palavras estão ausentes. Algumas palavras absorvem-nos, não nos deixam: são como garras, vêm nos livros, nos jornais, nas mensagens publicitárias, nos rótulos dos filmes, nas cartas e nos cartais. As palavras aconselham, sugerem, insinuem, intimidam, impõem, segregam, eliminam. São melífluas ou ácidas. O mundo gira sobre palavras lubrificadas com azeite de paciência. Os cérebros estão cheios de palavras que vivem em paz e em harmonia com suas contrárias e inimigas. Por isso as pessoas fazem o contrário do que pensam crendo pensar o que fazem. Há muitas palavras.

(...) Porque as palavras têm deixado de comunicar. Cada palavra é dita para que não se ouça a outra. A palavra, até quando não afirma, se afirma: a palavra é a erva fresca e verde que cobre os dentes do pântano. A palavra não mostra. A palavra disfarça. Daí resulte urgente podar as palavras para que a plantação se converta em colheita. Daí que as palavras sejam instrumento de morte ou de salvação. Daí que a palavra só valha o que vale o silêncio do ato." (*Saramago, 1997*)

“*Acho Que Faleci*” é uma peça que faz parte de uma quadrilogia de dramaturgias autorais, cujo título se inicia por “Acho Que”. Tenho como severo mote de pensamento: a incerteza; e pegando nesta expressão de “achar” – sem absolutismos, sem certezas claras, sem algo finito e intransigente – confere-se que a expressão tem diversas qualidades e nuances, influenciando a percepção e a interpretação do que poderá ser a obra. É uma expressão de subjetividade enfatizada, indicando que essa construção linguística pode indicar que a experiência ou opinião apresentada é uma interpretação, não uma verdade absoluta. Há a presença de uma incerteza e ambivalência que me interessam, pois tudo

pode ser tudo e nada – simultaneamente. Dá-se nestas palavras a sensação de opinião ou reflexão, que é outro estímulo que procuro enquanto criador – sem perder uma veia de vulnerabilidade.

As obras que compõe esta quadrilogia são “*Acho Que Eram Lágrimas*”, que foi publicado este ano (2024) pela Editora Urutau; “*Acho Que Faleci*” – peça que estamos a abordar; “*Acho Que Eram Risos*” e “*Acho Que Me Esqueci*”.

A melhor sintetização de essência destas peças, será todas terem presente a dor, a existência e as suas problemáticas e o sofrimento humano - no entanto em abordagens díspares tanto em conteúdo como forma.

Esta peça é uma CONVOCAÇÃO À REVOLTA. Revolta a quê? A quem? Porquê? São perguntas que precisamente se procuram responder, sem quererem fechar-se – chamemos-lhe retóricas ou em aberto. Talvez, se procure nesta peça, uma convocação à revolta para com o comodismo, para com a indiferença, para com a vida.

Convocar à revolta, sem ser explícito ou numa tentativa mais subconsciente é uma falácia, porque a indiferença ao que se assiste pode ser sempre uma possibilidade. No entanto esta peça é uma tentativa de incómodo e incitação ao pensamento. Não é revolucionária, nem o procura ser. Incitar à revolta tanto em contextos artísticos como em contextos sociais, representa uma tentativa de se chamar à ação contra sistemas ou estruturas percebidos como opressivos, injustos ou estagnados. Questionam-se rotinas, vidas e problemáticas humanas e de Portugal. Esta convocação manifesta-se como uma forma de questionamento e resistência a normas estabelecidas, incitando o público a refletir sobre a sua própria realidade e idealmente a que algo possa mudar em si e no seu pensamento.

Artisticamente, esta convocação à revolta pode ser observada em obras que, ao expor as tensões e contradições da sociedade, estimulam o público a reavaliar o seu papel dentro dela. Autores como Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre e Howard Barker e Heiner Müller por exemplo, usaram o teatro para propor questões filosóficas e políticas, desafiando o status quo e gritam por uma ação crítica do espectador. Para Brecht, a "revolta" não era apenas um ato político, mas também uma atitude intelectual: o espectador deveria ter, como referido nas páginas anteriores, *estranheza* para com a narrativa convencional, para poder ver as falhas e injustiças humanas ao seu redor - questionando as formas de poder estabelecidas (e não só).

No campo social e político, a revolta muitas vezes surge em resposta à opressão, à falta de representação ou à repressão dos direitos individuais e coletivos. Histórias de revoluções populares, desde a Revolução Francesa, o 25 de Abril até aos movimentos de libertação colonial, mostram como a convocação à revolta pode unir grupos sociais em torno de um ideal comum, mesmo em face de adversidades aparentemente insuperáveis. A revolta, neste caso, emerge da insatisfação coletiva, da frustração diante de sistemas que perpetuam desigualdades e injustiças.

No fundo, a revolta é uma afirmação da vida nas suas múltiplas dimensões: política, social, cultural e pessoal. Convocar à revolta é, em última instância, convocar à ação consciente e possivelmente transformadora, recusando a passividade e a apatia em prol de uma vivência ativa e crítica com o mundo ao nosso redor.

A VIOLÊNCIA DO SILÊNCIO. Em prol deste mote, voltando à citação da Crónica de Saramago - no início deste capítulo - a citação prossegue "(...) Há, também, o silêncio. O silêncio é, por definição, o que não se ouve. O silêncio escuta, examina, observa, pesa e analisa. O silêncio é fecundo. O silêncio é a terra negra e fértil, o húmus do ser, a melodia calado sob a luz solar. Caem sobre ele as palavras. Todas as palavras. As palavras boas e as más." (Saramago, 1997) Há uma relação imensa do silêncio, com a morte, com a revolta, com o sofrimento, com o luto, com a perda, com o sentir – apesar de sempre se poder relacionar mais diretamente com o estridente, com o grito, com o audível. O silêncio pode impor reflexão.

Propõe-se então, nesta peça, uma reflexão profunda sobre a identidade, a morte e a obsessão, explorando a complexa relação entre um ser humano e o cadáver que acredita ser o seu próprio reflexo. A figura central, procurou incessantemente o seu nome em campas de cemitério, em lápides, simbolizando a luta existencial por significado e sentido de pertença, questionando a essência da individualidade – contradizendo-se, perdendo-se, divagando e fragmentando o que diz e pensa.

Pode ser feita uma ligação direta ao monólogo da persona *Astru*, presente na dramaturgia “*Acho Que Eram Lágrimas*”, na qual *Astru* estrebuchando exige: “AS FLORES TÊM DE SER PARA OS VIVOS” (Vasconcelos, 2024, p. 36) Justamente, de acordo com esse pedido de socorro humanitário – em “*Acho Que Faleci*” - ao invés de flores vivas, é feito um percurso, pelo cemitério, para uma campa, com um ramo de flores mortas.

O ato de dar flores aos vivos ao invés de ofertar os mortos, ressalta a importância de valorizar as pessoas enquanto estão presentes, nas nossas vidas. O ato de reconhecer as pessoas. De reconhecer a existência. Infelizmente, muitas vezes, a apreciação só é expressa *post mortem*, o que pode gerar arrependimentos e uma sensação de perda que poderia ter sido facilmente evitada. Além disso, a prática de valorizar os vivos ajuda a cultivar a saúde emocional e mental, que é de facto um dos maiores problemas atuais. Tanto para quem dá quanto para quem recebe. As flores mortas são como um lembrete da fragilidade da vida e da importância de expressar reconhecimento e gratidão enquanto ainda há tempo.

A figura prolixa luta consigo mesma, contra a fragmentação da sua própria existência, enquanto que o cadáver, por sua vez, se torna um símbolo do que se perdeu ou do que a figura poderia desejar. O confronto com a mortalidade é amenizado com a verborreia verbal que corre e respira da boca desta figura.

Uma das intenções nesta peça é que não se perceba realmente quem é aquela figura. De onde veio. É uma reencarnação? É um lunático? É um delírio? É uma metáfora? Não procuro ter uma única resposta para estas perguntas, se bem que a meu ver, não é necessário haver resposta. Acredito que muitas das vezes, o menos compreensível ou acessível é o que incita

Como é evidenciado pelo título, a temática ronda a morte, a vida, o existir, a natureza do ser, o narcisismo, a possessão, a procura de identidade, a procura de algo, a obsessão, a condição humana, a inevitabilidade do fim e acima de tudo a incerteza.

As frases “A vida não é sobre esperar que a tempestade passe... É sobre aprender a dançar na chuva.” de um autor Anónimo, servem como metáfora para a condição humana. Sugerem que em vez de procurarmos fuga na dor e na desilusão, devemos procurar e encontrar maneiras de navegar por ou através delas. Mesmo no meio de tempestades, há espaço para a resistência e transformação. O convite à revolta é subtil, e por certo como sempre na arte e no teatro a interpretação do público será sempre diversa e por vezes longínqua do que se pretende.

Fernando Pessoa, sob o heterónimo de Bernardo Soares, aborda estes temas de uma forma exuberante, “*A liberdade é a possibilidade do isolamento. (...) Se te é impossível viver só, nasceste escravo.*” (Pessoa, 2011, p. 284) Há em toda a peça, um eco *Pessoano*, não

intencional. Há uma crítica vincada à apatia da sociedade contemporânea, onde o conforto da inação se torna uma forma de autossabotagem. A figura tenta refletir essa tensão, de uma forma *Hamletiana* entre o desejo de ação e a paralisia provocada pela mente e a falsa lucidez.

Não considero que se possa denominar de manifesto, porque na verdade há muita dispersão e confusão de interesses. A tentativa de desvinculo da apatia é coberta por imagens quase cinematográficas, que podem “encantar” visualmente quem assiste. É uma jornada metafórica desta figura que parece procurar uma identidade, mantendo ainda assim isso em aberto, possivelmente estimulando a uma reflexão contínua. É um *auto-confronto*, uma crítica à complacência da sociedade. A falsa lucidez, que impede a ação, é um tema relevante em tempos de crise social e identitária, onde as vozes que vociferam por mudança muitas vezes são sufocadas pelo medo ou pela apatia. A ideia de que somos apenas “fantasmas do que restou” evoca uma sensação de desamparo, mas também uma tentativa de chamar à reação. As memórias, por mais dolorosas que sejam, são os pilares que sustentam a procura, mas quando nos esquecemos – o que nos resta?

“*São os nomes a única coisa que realmente nos resta?*” é uma frase presente na dramaturgia “*Acho Que Faleci*”, um dos objetos desta reflexão discorre sobre a procura do nome, que é um elemento central da identidade, sugerindo que a figura está presa numa luta interna para se definir num mundo que a considera morta, apesar de ela mesma se referir como tal. Este desejo de resgatar a própria história, através de memórias desenterradas do cadáver, revela uma tentativa de reconciliação entre passado e o presente. A interrogação sobre se ambos são a mesma pessoa pode evocar um dilema existencial: somos o que lembramos ou o que os outros lembram de nós? A (não) presença do cadáver, funciona como um eco do que foi e questiona a continuidade do ser.

A figura torna-se cada vez mais consumida pela ideia de posse — não apenas da identidade do morto, mas também da sua própria imagem. Este desejo de se apropriar da memória alheia é uma crítica à forma como a sociedade contemporânea muitas vezes se torna autocentrada, procurando a validação em reflexos distorcidos. Obsessão essa que culmina num apogeu dramático, onde a linha entre o eu e o outro se torna indistinta. Voltando a Pessoa, no seu “*Livro do Desassossego*” descreve-se bem uma das linhas presentes nesta peça: “O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações

de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto.” (*Pessoa, 2011, p. 101*)

Há também presente, vários confrontos morais e o “nós” referido pela figura é perigosamente geral. A própria, ridiculariza o seu próprio dogmatismo e o dos “outros”, colocando-a numa posição de maior dificuldade de empatia. Afirmando ser egoísta e que tudo é sempre com um fim, um propósito, principalmente a bondade, senão não haveria sentido lógico.

A metáfora da dança descompassada é um elemento de celebração do corpo, da morte, da vida, do movimento, da procura de sensação. Cada movimento pode ser tanto harmonioso, como no ballet, quanto desarticulado e desajeitado. Novamente, já o disse Pessoa, no “Livro do desassossego” no seguinte excerto: “Adoramos a perfeição, porque a não podemos ter; repugná-la-íamos se a tivéssemos. O perfeito é o desumano porque o humano é imperfeito.” (*Pessoa, 2011, p. 288*) e a dança final tenta ser isso mesmo, uma procura de libertação perfeita que se acaba por tentar tornar desumana.

II. PORQUÊ?

No primeiro encontro com o Orientador foram levantadas questões que me fizeram levantar outras questões e assim sucessivamente. Creio que o que se deve procurar sempre, por mais passível de deriva e desencontro: questionar – levantar perguntas.

Como disse Clarice Lispector, “Quem fez a primeira pergunta? Quem proferiu a primeira palavra? Quem chorou pela primeira vez? Porque é tão quente o Sol? Porque se morre? Porque se ama? Porque há o som e o silêncio? Porque há o tempo? Porque há o espaço e o infinito? Porque existo eu? Porque existes tu?(...) Eu sou uma pergunta.” (*Mendonça, 2016*). E que somos, na verdade – nós - mais que perguntas e procura de pensamento?

PENSAR É UMA TAREFA SOLITÁRIA, mas não desacompanhada. Disse Hannah Arendt: “É esta dualidade de mim comigo mesmo que converte o pensar numa verdadeira atividade, na qual sou tanto o que pergunta como o que responde. O pensar pode tornar-se dialético e crítico porque passa por este processo de perguntas e respostas.” (*ARENDR, Hannah (1999) como citado por Gomes, (2012)*). O ser faz companhia a si próprio. Um palco nu não é um palco solitário. Um ator só, não está sozinho. Um intérprete a dançar consigo mesmo não está ausente. Só se está desacompanhado quando

se está só sem se ser capaz de dividir o interior do exterior, sem nos darmos a hipótese de nos fazermos companhia a nós próprios. De sermos plurais. O homem existe no plural, no sentido em que mesmo sozinho somos dois (ou mais que dois) em um, somos atores e espectadores de nós próprios – sem nunca na verdade nos vermos e talvez sem nunca na verdade sermos vistos.

II.I PORQUÊ FAZER UM EXERCÍCIO FINAL E NÃO APENAS UMA TESE? PORQUÊ ALGO MEU E NÃO DE OUTRO AUTOR?

Estando num Mestrado faz-me sentido aprender na prática, não apenas de forma teórica. Tendo em consideração que o teatro pode e deve ter várias bases teóricas, não acredito, no entanto, que se consiga fazê-lo “funcionar”, sem a prática que em si traz inconsequentemente o erro, o momentâneo, o irrepetível, a experiência, a construção e a afinação. Sem a prática não há teatro. Será outra coisa, talvez *performance*, talvez um *happening*.

Há mais de dez anos que desenvolvo uma linguagem própria, isso incluindo a escrita, no mundo profissional é mais provável fazermos textos de outras pessoas do que nossos, logo quis aproveitar a mesma oportunidade para desenvolver e arriscar no que crio, mesmo que a partir dos outros como foi o caso de uma das peças que fiz no segundo semestre do primeiro ano de Mestrado (a partir de Shakespeare). Vejo aqui uma oportunidade maior de arriscar, procurar, desafiar-me e falhar.

II.II PORQUÊ UM MONÓLOGO?

No mestrado de Encenação, pude experienciar criar peças de diferentes tipos. A primeira foi também de minha autoria na totalidade, “*Acho Que Eram Lágrimas*”. Um “drama” que continha em si vários episódios, desde monólogos mais pequenos a diálogos e cenas conjuntas com várias personagens. No segundo semestre escrevi e encenei uma peça, a partir do “*Otelo, A Tragédia Doméstica*” de Shakespeare, chamada “*Iago, A Jurídica Comédia*” uma opereta que transbordava sátira e comédia. Considero que me faltava experimentar de forma mais densa um monólogo. Como aguentar a densidade de um monólogo? Como manter o público presente do início ao fim, sem se perder, sem se distrair? É necessário o público estar sempre atento? Nunca se garante nada, nem nas

interpretações, nem nas atenções, mas como se pode tentar agarrar o público? Sem ser clichê, óbvio, pelo *shock value*, só aprazível ou aliciante?

II.III PORQUÊ FAZER “TUDO”?

A razão pela qual decidi investir e desenvolver-me no teatro foi precisamente pela união de várias artes. A música, a escrita, a voz, o vídeo, a fotografia, a plasticidade, o som, o visual etc... Por sempre ter tido um interesse e curiosidade de pesquisa constante ao longo da minha vida, fui de encontro ao teatro para poder explorar e explorar-me nesses meios, fundindo-os com a performance, com o teatro, com o performativo efêmero.

O fazer “tudo” deriva da necessidade de entender os meus limites enquanto criador. Fiz questão de no Mestrado não me envolver enquanto intérprete “presente” de qualquer das criações, para estar de fora sempre que possível e focar-me em pleno nas restantes áreas e poder analisar a interpretação como exterior e não como participante. Claro que o encenador de várias formas participa no que encena, no entanto refiro-me ao estar em cena literal que pode impossibilitar a observação de fora da obra.

Já antes de experimentar a área teatral já escrevia, já compunha, já criava cenários e figurinos, fotos e vídeos, entre outras coisas que inicialmente (pela idade) eram brincadeira. Fui começando a desenvolver a minha experiência e competência nas várias artes, sendo que já trabalhei e trabalho atualmente também como Técnico de Som e Luz, Desenhador de Luz e Sonoplasta, para além de intérprete. (dando como exemplo alguns trabalhos variados e díspares que efetuei: como Técnico de Som na peça “*Amor é um fogo que arde sem se ver*” de Helder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra; como Técnico de Som e Sonoplastia Original nas peças “*PALIMPSESTO – o que se apaga para escrever de novo?*” de Lucas França e Desenhador de Luz na Peça “*IMPUREZAS*” do coletivo Fressureiras e como Técnico de Luz e Som na peça “*FeridaH*” de Pedro Bleck da Silva.)

Ser Encenador-Criador-Produtor pode, no entanto, acarretar vários pontos positivos e negativos, como por exemplo: o desenvolvimento de uma maior coesão – A unificação de várias áreas permite uma linha unificada, resultando numa obra com visão estética e coerente do universo do Encenador; A potencialização de expansão criativa – “Controlar” todos os aspetos, possibilita uma maior liberdade criativa, de tentativa e de possível *auto-inovação*. A possibilidade (crucial) de Desenvolver o conhecimento das várias áreas –

Estar no papel das várias áreas permite que se entenda alguns problemas e questões que normalmente não são compreendidos por quem só e apenas encena, dando também conhecimento e entendimento. Pode também facilitar a Agilização de decisões – Podem ser feitos ajustes em tempo real de forma rápida.

Em contrapartida pode ter-se sobrecarga de responsabilidades -A acumulação de funções pode resultar na falta de foco em aspetos específicos, podendo comprometer a qualidade da mesma e dos vários elementos que a compõe. Pode haver uma visão limitada - Trabalhar de forma isolada em todas as áreas pode restringir a diversidade de perspetivas. É também passível de haver falta de reconhecimento académico – Normalmente todos os fatores envolvidos não são tidos em conta na avaliação e normalmente desvalorizados ou “ignorados”.

II.IV PORQUÊ PSEUDO-SINOPSE?

Nas peças que tenho escrito não me faz sentido chamar de sinopse ao texto que “resume” ou que introduz uma ideia da peça. Creio fazer mais sentido chamar-lhe *Pseudo-Sinopse*. Por mais óbvio que possa parecer, nada é exatamente o que afirma ser. Varia entre perspetivas, interpretações, opiniões... Na arte então, o observador pode tirar infinitas interpretações de algo que vê. Uma sinopse é poderá ser em si um erro, isto, da maneira como normalmente são construídas e definidas. Por vezes pode ir completamente em desacordo do que o espectador interpretou do que viu, pode condicionar o que o espectador vê ou pode simplesmente ser algo que não complementa a cena. Nada é apenas ou só o que afirma ser, muito menos uma sinopse. Uma obra é sempre mais do que a obra em si. Podendo até, anular-se, deixando de ser o seu propósito idealizado – se o houver.

III. REVERBERAÇÕES E DIÁLOGOS

No meu trabalho costuma haver uma ressonância e um diálogo quando crio dramaturgicamente: Heiner Müller, apesar de os seus textos serem normalmente mais acutilantes e dissecados, a essência de revolta e vontade de mudança são abordagens com que me identifico criativamente de forma vincada. Na sinopse do livro da sua dramaturgia “*Quarteto*” podemos ler “(...) O meu impulso fundamental no trabalho é a destruição. Partir o brinquedo dos outros. Acredito nessa necessidade dos impulsos negativos.”,

destacando assim um dos vários pontos que me interpelam no seu trabalho. O seu pessimismo (filosoficamente falando e não da forma a que normalmente se associa o pessimismo pejorativamente) vai de encontro ao pensamento que tenho e desenvolvo perante os temas que me são próximos e/ou importantes. Possa ler-se, neste excerto de “*Acho Que Faleci*”, “O positivismo não nos vai levar a lado nenhum. Quanto mais fuçamos numa ideia de que tudo eventualmente vai ficar bem: nada muda.”

Em termos estilísticos, textualmente, influenciou-me a por exemplo: marcar frases ou palavras específicas, intencionalmente, com CAPSLOCK (Letras maiúsculas). Lembro-me que da primeira vez em que li a “*HAMLETMACHINE*” isso me fez um sentido imenso. A fragmentação, que associo também a Howard Barker, quanto mais li e pesquisei sobre isso, mais me identifiquei e mais sentido me fez relativamente à sua abordagem teatral.

Heiner Müller é um dos dramaturgos mais influentes do teatro contemporâneo. Irene Brietzke apresenta-o peculiarmente de forma bastante descritiva: “Heiner Müller, 64 anos, alemão, dramaturgo e diretor de teatro. Figura instigante do mundo das artes cénicas. Feio, magro, míope, bebedor de whisky. No mínimo, o maior escritor vivo do teatro alemão. Talvez do mundo inteiro. Dono de uma obra poderosa, magistral e controvertida. Um nome que causa impacto cada vez que pronunciado. Uma espécie de vampiro que suga o sangue do passado e retira dos clássicos a sua substância (...) um canibal comedor de clássicos, que ataca o coração da decadência cultural.” (*BRIETZKE, Irene, (1993) como citado por Tablado, 1994, p.10*)

A presença da morte nos seus textos é literal e simbólica, refletindo não apenas a fragilidade da vida humana, mas também as questões sociais e políticas de época. Sendo maioria delas ainda (demasiado) atuais. Müller utiliza a morte como um dispositivo narrativo para explorar a condição humana em contextos de crise. Há uma visão da morte que transcende o individual. A morte é apresentada muitas vezes não apenas como um fim, mas como uma transição, uma forma de resistência e transformação. A morte, nas suas obras, serve como meio para investigar temas como o poder, trauma e a inevitabilidade da perda, ressoando de forma universal com questões de hoje. Reflete acima de tudo uma preocupação profunda com a condição humana num mundo em constante mutação.

Além da morte, há também uma presença forte da perda de identidade, a brutalidade das palavras, a representação da dor, a incerteza e a perda (como referido anteriormente).

Como diz: “o homem é o alimento dos cemitérios.”, sangue, sexo e morte: humanidade despida (de si e por si). Para Müller “(...) a fórmula do teatro é só nascimento e morte. O efeito do teatro, o seu impacto, é o medo da mudança porque a última mudança é a morte.”(MÜLLER, Heiner, (1982) como citado por Gomes, (2012) p.8) e disse Hannah Arendt em concordância com Müller "O homem vive neste intermédio, e aquilo a que ele chama presente é uma luta de uma vida inteira contra o peso morto do passado empurrando-o para a frente com a esperança, e o medo de um futuro (cuja a única certeza é a morte), puxando-o para trás para a «tranquilidade do passado» com a nostalgia da única realidade de que pode estar certo.”(ARENDR, Hannah (1999) como citado por Gomes, (2012) p.15. Estas linhas de pensamento estão de várias formas presentes no texto desenvolvido para a peça, dialogando claramente com Müller.

É quase impossível não dialogar também com Tadeusz Kantor e o seu “O Teatro da Morte”. Cujas abordagens teatrais abordam a transformação e decadência do teatro tradicional propondo uma transformação às convenções estabelecidas. Para Kantor “O teatro é um lugar em que as leis da arte defrontam-se com o caráter acidental da vida.”(KANTOR, Tadeusz, como citado por (Bablet, p. 2).

Tadeusz Kantor nasceu em 1915 e imortalizou-se em 1990. Foi um dramaturgo, diretor e cenógrafo polonês que tal como Müller influenciou o teatro contemporâneo. Estudou na Academia de Belas Artes da Cracóvia onde começou a sua carreira como artista plástico. Foi também veterano da Segunda Guerra Mundial, experiência a qual impactou significativamente as suas obras, temas e visão.

Kantor acreditava que o teatro tradicional estava *morto* no sentido em que as suas formas (do teatro convencional) e técnicas convencionais tinham sido esgotadas. Ele via o teatro convencional como um espaço que não conseguia capturar mais a complexidade da experiência humana e a realidade do pós-guerra. No entanto, a “morte” do teatro convencional não era vista como um fim, mas antes um ponto de partida para a renovação e reinvenção. Kantor acreditava que o teatro poderia renascer através do experimentar radical e na procura por novas formas de expressão, inclusive *Happenings* e *Manifestos*.

Abordava e explorava temas como a morte, a memória e o trauma. O público era visto como participante ativo e tinha uma interação mais direta com o mesmo. A sua narrativa não é linear nem realista, tenta usar o teatro para explorar a memória, o trauma e a experiência subjetiva. As suas abordagens envolviam muitas vezes a criação de cenários

que evocavam o passado, o sofrimento e a condição humana de maneira menos convencional.

A peça “*A Classe Morta*” reflete a memória, a morte e a decadência. Um grupo de idosos, vestidos com roupas escolares, retornam à sala de aula das suas infâncias. Os personagens carregam marionetes que representam os seus “eus” mais novos, criando uma atmosfera de nostalgia e tragédia. As personagens revivem momentos de memória e trauma e encontram-se presos num ciclo.

O espetáculo é um comentário sobre o impacto do tempo, a inevitabilidade da morte e a impotência diante a perda do passado, criando uma atmosfera sombria e existencial. Kantor usa uma estética visual de decadência e desgaste, reforçando a ideia de um mundo em decomposição, no qual os personagens não conseguem escapar da prisão do passado.

A utilização de marionetas, da qual Kantor faz uso, é algo que inicialmente se interligava com o “*Acho Que Faleci*”, porque quando estava ainda a desenvolver o texto inicialmente o cadáver seria uma marionete e haveria um diálogo concreto entre morto-vivo.

Para Kantor o manequim era “a manifestação da realidade a mais trivial, como processo de transcendência, um objeto vazio, um logro, uma mensagem de morte, um modelo para o ator.” Ironicamente, ter construído o manequim de um cadáver, para no final não o utilizar no “*Acho Que Faleci*” parece uma ironia do destino.

Kantor via o artista como não apenas criador, mas também como testemunha, que documenta a experiência humana. Nas suas peças eram incorporados elementos autobiográficos e históricos, criando um espaço de reflexão e investigação pessoal e coletiva.

Como referido no início do capítulo, outro dramaturgo com que identifico o meu trabalho criativamente é Howard Barker.

Howard Barker é um dramaturgo britânico contemporâneo, cujo trabalho tem sido descrito como desafiador e subversivo, sendo uma das figuras centrais do movimento teatral conhecido como “Teatro da Catástrofe”. Há no seu trabalho um rompimento deliberado das convenções tradicionais do teatro, rejeitando a ideia de que o drama deve servir a propósitos morais, políticos ou sociais claros. Ao invés disso, ele defende uma estética de complexidade moral e ambiguidade, onde os seus personagens são frequentemente contraditórios e impulsionados por desejos irracionais ou violentos.

Howard Barker explora temas como o poder, a sexualidade, a identidade e a violência, em contextos históricos e mitológicos, muitas vezes sobrepondo o sublime ao grotesco. A sua escrita é caracterizada por uma linguagem densa, poética e filosófica, cheia de interrupções de discurso e fragmentações. O "Teatro da Catástrofe" propõe uma experiência de choque estético e intelectual, que desestabiliza o espectador e cria uma espécie de crise de interpretação, incentivando a uma reflexão contínua sobre a natureza da humanidade e as suas contradições.

Howard Barker também desafia as convenções da dramaturgia política, rejeitando a ideia de que o teatro deve oferecer soluções ou espelhar as realidades do mundo de forma didática. Ele vê o teatro como um espaço para o questionamento profundo e intransigente da condição humana, sem concessões a narrativas redentoras ou moralizadoras.

Não procura consenso, mas confronto e desconforto, oferecendo uma visão sombria e complexa da existência humana, criando um espaço de incerteza e abismo moral, onde o público é compelido a confrontar as suas próprias percepções de justiça, desejo e destruição.

Outro recurso estilístico que tem, é a escrita em maiúsculas, como Heiner Müller, há também como em alguns trabalhos de Saramago (por exemplo) a ausência de pontuação, amplificando a ideia de continuidade ininterrupta (exceto pelas pausas), de discurso que se cria, constantemente e interpela.

Como se pode observar no seguinte excerto de uma das suas peças "UND": "Alguém morreu (*Pausa.*) Alguém (*Pausa.*) Alguém morreu não eu Uma pequena campa eu vi-o a bocejar num café o jornal a escorregar-lhe da mão e manhã isto era de manhã o sol entrava pela cortina e a boca dele era oh uma gruta e o seu cabelo por lavar a cara por barbear sem colarinho marcas de um jantar na manga sobranceiras escuras cabelo escuro ele está morto esta é a sua campa (*Ela estica um dedo e enfia-o no monte de terra. Para no fundo.*) Sim Sim É ELE NÃO EU" (*Barker, 2016, pp. 45, 46*)

O diálogo com autores como Heiner Müller, Tadeusz Kantor e Howard Barker sobre o meu trabalho pode talvez refletir-se na minha abordagem criativa e na exploração de temas universais como a morte, a identidade e a tentativa de metamorfose. Cada um destes dramaturgos, revela na sua singularidade visões sobre o teatro e a condição humana, que

me interessam, cujas ideias se entrelaçam com as minhas próprias explorações artísticas e vontades, moldando o modo como desenvolvo a narrativa e a estética no meu trabalho.

Heiner Müller, com o seu pessimismo filosófico e a sua exploração da destruição como impulso criativo, foi uma figura central na minha identificação artística. A sua abordagem de escrita influenciaram profundamente a minha escrita dramática. O pessimismo de Müller não deve ser interpretado como passividade ou resignação, mas como uma forma de resistência e de reflexão crítica sobre o mundo contemporâneo. A sua capacidade de desconstruir o passado e reconfigurá-lo em novas formas teatrais ressoa com o meu desejo de explorar a mudança e a transformação, tanto na forma quanto no conteúdo.

Tadeusz Kantor, por outro lado, introduz-me à ideia de que o teatro tradicional estava esgotado e precisava de algum tipo de renovação. O conceito de "Teatro da Morte" de Kantor, que explora a memória, o trauma e o passado, revelou-se profundamente significativo para mim, especialmente na sua estética de decadência e desgaste, onde o teatro não apenas apresenta a vida, mas a investiga, questiona e transcende. A sua exploração da morte e da perda de identidade, com personagens presos em ciclos de memória e trauma, dialoga com os temas de desintegração e reconstrução que permeiam o meu trabalho.

Howard Barker, por sua vez, contribuiu para a minha exploração da ambiguidade moral e da fragmentação textual, desafiando as convenções tradicionais do teatro ao abraçar a incerteza e a complexidade. O seu "Teatro da Catástrofe" rejeita soluções fáceis ou narrativas redentoras, propondo em vez disso uma crise de interpretação que desestabiliza o espectador. Esta abordagem ressoa com o meu interesse em criar espaços de confronto, reflexão e questionamento, onde o público não é apenas um observador passivo, mas um participante ativo na construção de sentido.

Assim, o meu trabalho é, bastante influenciado por estes três dramaturgos, que partilham uma visão crítica e desafiadora do teatro e da vida. Ao abraçar o pessimismo filosófico de Müller, a radicalidade transformadora de Kantor e a ambiguidade estética de Barker, tento criar peças que procuram não apenas desconcertar, mas também desconstruir convenções e explorar a complexidade da experiência humana num mundo em constante mutação e autodestruição.

IV. DISSEMINAÇÃO DE UMA OBRA TEATRAL

Uma peça de teatro é constituída por inúmeras partes, a meu ver, todas cruciais e da mesma importância. Tomemos as bases como, Texto/Partitura/Movimento, Sonoplastia, Figurinos, Luz, Cenografia e Produção.

Esta abordagem às várias áreas permite que haja uma visão holística sobre a obra, onde os elementos se fundem de forma sinérgica narrativamente e esteticamente. Ao escrever o texto, não se estabelece apenas o desenvolvimento da “história”, mas também uma idealização e entendimento das dinâmicas visuais e sonoras que potencializam as palavras da peça. A cenografia, por exemplo, não se limita a criar o espaço físico: é uma extensão da própria narrativa. O uso de materiais, cores e formas pode evocar estados emocionais e contextos, amplificando a recepção do espectador. Os figurinos, por sua vez, são cruciais para a caracterização e individualidade. A luz desempenha um papel fundamental na criação de atmosferas e na construção de tensões dramáticas, influenciando a percepção e a experiência do público sobre a ação em cena. A sonoplastia, ao introduzir elementos sonoros, estabelece um ambiente sensorial que complementa a cena, evocando emoções e intensificando.

IV.I SONOPLASTIA

A sonoplastia desempenha um papel crucial na criação e na percepção de uma peça de teatro, sendo-me fundamental para uma construção de atmosfera, de narrativa e das emoções que a encenação pretende transmitir. A sonoplastia contribui para estabelecer o ambiente da cena, seja através de sons naturais, música de fundo ou efeitos sonoros, mais concretos ou mais abstratos. Isto ajuda a transportar o público para um contexto. A escolha e o uso adequados do som permitem que o espectador se aproxime ou distancie da narrativa de forma mais imersiva.

Os sons têm um efeito emocional e sensorial. A música e os efeitos sonoros podem intensificar os sentimentos dos personagens e do público. Por exemplo, uma trilha sonora melancólica pode acentuar um momento dramático, enquanto que sons abruptos podem causar surpresa ou susto. Esta manipulação sonora cria uma resposta sensorial que complementa a performance.

A sonoplastia não é apenas um acompanhamento, mas pode ser uma parte integrante da narrativa. Sons e músicas podem funcionar como símbolos ou até mesmo como elementos narrativos que indicam mudanças de cena. Podendo também a mesma influenciar o próprio ritmo da peça. O ritmo e as frequências podem ser ajustados para acelerar ou desacelerar a tensão da cena, guiando as emoções do público.

No Capítulo **V.II** e no **Anexo II** deste documento encontram-se links para os áudios concretos originais criados para a sonoplastia da peça.

IV.II FIGURINO

O figurino contribui significativamente para a cena, a caracterização dos personagens e a construção da atmosfera da peça. Ajuda a definir e a caracterizar os personagens, transmitindo informações sobre a sua personalidade, status social, época e contexto cultural ou passando uma imagem e tornando a cena mais credível.

O figurino serve-me como um dos elementos que situam a história no tempo e no espaço. Roupas que refletem uma época específica ou um local determinado ajudam a criar a verossimilhança da narrativa. Ao utilizar figurinos adequados, podemos transportar o público para diferentes realidades e universos.

O figurino contribui para a estética geral da peça, influenciando o estilo visual. Interagindo com a cenografia, a iluminação, a sonoplastia e o intérprete – simultaneamente.

No **Anexo II** deste documento encontram-se registos relativamente ao processo e testes dos figurinos da peça.

IV.III LUZ

A luz vai além da sua função prática de iluminar. Há uma contribuição expansiva para toda a cena. A luz ajuda a delinear o espaço cénico, definindo áreas distintas do palco e orientando a atenção do público. Por meio da iluminação podem ser criados diferentes ambientes, sugerindo mudanças de cena ou transições temporais e espaciais. Diferentes intensidades, cores e ângulos de luz podem evocar uma ampla gama de emoções e

sentimentos, como alegria, tristeza, tensão ou *suspense*. A escolha da iluminação molda a percepção do público, influenciando como experienciam o que assistem.

A iluminação pode reforçar a narrativa ao refletir as mudanças de estado emocional das personagens ou as transformações de cena. Cores específicas podem representar sentimentos, relações ou conceitos, permitindo que a iluminação dialogue com o conteúdo.

A luz é-me um componente vital no teatro.

No **Anexo II** deste documento encontram-se registos das *cues* e o desenho de luz da peça.

IV.IV CENOGRAFIA

A cenografia não me é somente decorativa, é responsável por criar o ambiente visual. Define e aumenta fisicamente o espaço onde a narrativa acontece, delimitando áreas de ação e estabelecendo a geografia da cena. A cenografia contribui significativamente para a criação da atmosfera da peça. A escolha de elementos visuais, como cores, texturas e formas, influencia a percepção visual do público. A forma como os objetos e o ambiente são organizados pode reforçar ou contrastar com o diálogo e a ação.

Elementos como estruturas, objetos e construções podem indicar a época e o local da ação, permitindo que o público compreenda e visualize o contexto.

Uma cenografia bem elaborada pode imergir o público, possibilitando-se uma suspensão da descrença. Quando o ambiente visual é convincente e coerente, o público é incentivado a envolver-se.

No **Anexo II** deste documento encontram-se registos da construção da cenografia desta peça.

IV.V ORÇAMENTO

Por último, mas não menos importante, o orçamento: a elaboração de um orçamento em teatro é fundamental para a viabilização e potência de criações artísticas. Um orçamento bem estruturado permite o planeamento financeiro adequado, assegurando que todos os

aspectos da produção, como cenografia, figurinos, intérpretes, marketing e espaço cénico, sejam contemplados.

Primeiramente, o orçamento oferece uma visão clara dos custos envolvidos, aproximados ou máximos. Nas outras duas peças que realizei no primeiro ano de Mestrado, gastei sempre por volta de 300€. Considerando que o apoio, que felizmente recebi, é de 500€ conto que se gaste para lá dos 800€.

Ao definir limites orçamentários, os produtores podem priorizar recursos e tomar decisões que influenciam diretamente a qualidade da montagem, evitando-se surpresas.

A diferença entre fazer uma peça de teatro com dinheiro e sem dinheiro é significativa e sendo este um meio já em si tão precário, exploratório e sendo os mesmos da área os primeiros a explorarem-se uns aos outros (e nas várias artes, na verdade), impedi-me ao máximo de depender de alguém de forma gratuita. Isto é uma questão que já me deixava desconfortável há bastante tempo, logo recusei-me a fazê-lo mais uma vez. O trabalho das pessoas tem de ser valorizado e tem de ter algum tipo de compensação.

Com dinheiro, é possível investir em cenografia, figurinos e material necessário para o desenvolvimento concreto da peça. Para além disso é possível contratar pessoas de cada área específica necessária. Tudo assim, elevando a idealização artística.

Sem dinheiro, não há (ou muito dificilmente) meios, os recursos são limitados, a mão de obra tem de ser voluntária e para além disso ficamos sempre numa posição de não poder exigir nada porque humanamente não há o que exigir a quem está a trabalhar de boa vontade - de graça. Ficando sempre a depender de um sim que pode virar não a qualquer momento. Criando-se na verdade, instabilidade dificultando o avanço.

A presença ou ausência de recursos financeiros pode determinar a qualidade e o profissionalismo da peça, não significando que a existência de recursos financeiros torne a peça em si melhor ou pior, porque uma peça que viva sem recursos pode efetivamente ser algo significativo, inovador e que funcione.

Há também, (geralmente) academicamente, um olhar redutor ao trabalho desenvolvido pelos alunos. Nunca fiz um “exercício” (com uma conotação negativa/descredibilizada a que normalmente associam ou de teor “escolar”), fiz sempre (nestes últimos dois anos) peças, obras que tentam funcionar como obras e não como algo intencionalmente inacabado ou menos sério. A única coisa que me condiciona é o espaço (e meios)

disponível que tenho – que em si já traz diversas problemáticas de material, de disponibilidade e segurança, as quais foram tentadas a todo o custo ser contornadas ou trabalhadas a partir de. Foi um trabalho de meses contínuos, entre trabalhos paralelos, mudanças, projetos, constipações, exaustões e (incontornavelmente, mesmo que não se queira) vida e problemas pessoais.

V. O TEATRO É UM CINEMA SEM ECRÃ

Nos capítulos **V.III**, **V.IV** e **V.V** analiso alguns dos filmes que se tornaram influência e diálogo indireto durante o processo de criação e construção da peça. Qual é a relação entre teatro e o cinema? Cruzam-se? São iguais? Servem-se um do outro ou um para o outro?

Embora tanto o teatro como o cinema trabalhem com narrativas, imagens, personagens e emoções, o teatro distingue-se pela ausência de *barreira* física entre o público e a ação - o ecrã. A existência da chamada *quarta parede* é simbólica e é um termo que ao longo dos anos foi sendo desconstruído, jogado ou até destruído. A experiência de se ver algo num ecrã é completamente díspar da efemeridade de algo irrepetível como uma peça, que por mais que aconteça – não se repete da mesma forma – nunca é igual. Há aspetos como o ritmo, o timing, a fluidez do texto, a presença de mais ou menos público ou até mesmo por exemplo o ator esquecer-se ou alterar o texto, que influenciam a maneira como a própria peça pode progredir. A falha é mais eminente, se um figurino se rasga tudo muda, se a luz entra na altura errada tudo muda, se o som ou música entram no sítio errado tudo muda, se uma fala é alterada tudo muda, se a cenografia se desfaz tudo muda etc, etc, etc...

Pode-se concluir nesta comparação que se iluminam aspetos fundamentais do teatro em termos da sua imersão, presença corporal e imediatez: a experiência é ao vivo, com atores e plateia a compartilharem o mesmo espaço físico. Há uma diferença na relação temporal, onde não se *encapsula* o tempo e o espaço dentro de uma moldura. A ausência de uma tela, ecrã, ou edição permitem uma troca direta de energia, onde os corpos dos atores e a presença física são elementos cruciais. Já no cinema, o ecrã funciona como um filtro que cria uma separação entre a audiência e os acontecimentos. Faz-nos ver apenas aquilo que quer que se veja, não o restante que o rodeia e o compõe. Podendo claro, uma peça ser feita de um ângulo fechado como por exemplo a boca de Samuel Beckett na sua peça

“*Não eu*”, que nos fecha só e apenas numa boca iluminada e recortada rodeada por escuridão.

Como dito anteriormente, o teatro é uma criação efémera, em constante mudança. Cada apresentação é diferente, única, influenciada pelo tempo, espaço e pelo público presente. No cinema, uma vez filmado e editado, o conteúdo é fixo, reproduzido de maneira uniforme e repetível, sem variações *per se*. O espaço cénico, no teatro é real, quase palpável e compartilha a tridimensionalidade com o público. A cenografia, a iluminação e a interpretação são concebidas de maneira contínua, sem a necessidade de cortes e enquadramentos cinematográficos, dando a sensação integral do todo. Há também o fator de no teatro, o público estar livre de escolher onde irá focar a sua atenção, enquanto que no cinema o diretor guia a visão por meio de enquadramentos e montagem, mesmo podendo ter uma multiplicidade de pontos de vista. No teatro, a multiplicidade de pontos de vista é simultânea, no cinema recebe-se uma visão única (sempre passível, claro, de interpretações individuais) e editada.

Ter filmes como influência para uma peça de teatro é crucial por permitir uma fusão de duas formas de arte distintas. O cinema oferece uma riqueza de linguagens visuais, narrativas e técnicas que podem ser apropriadas e reinterpretadas na arte teatral, ampliando as possibilidades expressivas da encenação. O uso de elementos cinematográficos, como montagem narrativa, ritmo e estilo visual, a criação de quadros visuais, entre inúmeras possibilidades, podem potenciar a experiência teatral, conferindo um dinamismo e uma estética diferentes, alargando o olhar criador e proporcionando possibilidades.

Além disso, a sonoridade e a trilha sonora dos filmes é um dos grandes potencializadores para o público. Podem servir como uma referência valiosa para a criação de atmosferas sonoras no teatro. A utilização de músicas, efeitos sonoros e até mesmo a manipulação do silêncio podem aumentar a carga emocional e a intensidade da peça. A meu ver, a sonoplastia e a luz de uma peça, funcionam simbioticamente como num filme. Potenciam a ação, mas não são apenas o foco principal – sendo simultaneamente, com tudo o que acontece em cena.

V.I COR E SIMBOLOGIA

A simbologia das cores no teatro é uma ferramenta de compreensão e comunicação emocional, subconsciente e narrativa. As cores podem evocar sentimentos, estabelecer atmosferas e refletir características dos personagens, dos temas ou das situações específicas de cada cena. Alguns aspectos importantes sobre a simbologia das cores são a associação emotiva universal, como por exemplo o vermelho que pode simbolizar paixão ou raiva, enquanto que o azul é associado à calma ou tristeza. A escolha de cores em figurinos, cenários e luz pode intensificar a experiência emocional ou imersiva do espectador. Podem ser utilizadas cores específicas para definir traços de personalidade: uma personagem que vista roupas escuras pode ser entendida como sombria, misteriosa ou séria, enquanto que uma roupa colorida pode sugerir, vivacidade, alegria ou até excentricidade dependendo dos níveis.

A transição de cores ao longo de uma peça pode representar a evolução de uma personagem ou mudança de ambientação. Tons quentes podem evocar um ambiente acolhedor, enquanto que tons frios podem criar uma sensação de alienação ou tensão. Um cenário que comece com tons frios pode gradualmente ir aquecendo ou como acontece no *“Acho Que Faleci”* em termos de luz: o contrário, que de tons de dia – quentes – vai-se convertendo para cores frias de noite.

O uso de paletas de cores específicas pode alinhar a obra a movimentos artísticos ou a épocas históricas. As associações de cores, no entanto, podem variar entre culturas e locais. O branco é frequentemente visto como símbolo de pureza em culturas ocidentais, enquanto que em algumas culturas asiáticas está associado ao luto.

Foram utilizadas como paleta de cores da peça tons outonais e de luto. O figurino tem tonalidades escuras como preto, cinzento e azul petróleo – sendo a camisa bordô, cor de sangue seco. Em termos de cenografia como referido foram utilizados tons outonais, o castanho da terra, o preto das estruturas e o castanho escuro com tons pretos do verniz do caixão. O ramo que o ator transporta é de flores secas que rondam entre o amarelo e o laranja. Os olhos azuis do ator, entre esta “falta” de cores vivas, têm um subtil destaque.

Em termos de luz, como referido anteriormente, começamos com tonalidades amarelas elucidando a manhã, progredindo para uma maior intensidade de amarelo dando a ideia do ápice do sol. Segue-se lentamente para azuis esbranquiçados misturados com amarelo

simulando a penumbra da noite, que termina com a adição de mais azuis esbranquiçados e a ausência de amarelos – simulando a luz do luar. São utilizados contras amarelos de luz na parte da coreografia dando uma ideia de pensamento, de mente, de interior, como se estivéssemos na cabeça da persona da peça, seguindo-se na adição de vermelho no momento de loucura assumida e intensificando-se com apenas vermelho na cena em que a persona desenterra o caixão de forma animalesca. Termina-se o ato com pouquíssima luz sobre o caixão, quando este é aberto, uma luz azul esbranquiçada quase amarela devido à pouca intensidade, terminando com luzes azul esbranquiçadas com a intensidade no máximo, expondo o caixão vazio sem ninguém em cena.

V.II ECOS SONOROS

De maneira não muito extensiva falarei sobre a sonoplastia que criei para a peça “*Acho Que Faleci*”. É habitual nas minhas criações (e para outras que não minhas), há vários anos, a criação e desenvolvimento de uma sonoplastia específica para cada objeto teatral ou performativo. Por vezes opto (ou optam) pela sonoplastia ao vivo, que implica mais dificuldades de timing, simplificação e estrutura. É mais geral optar por fazer uma sonoplastia digital, que possa mais facilmente ser *lançada* do que recriada na altura da apresentação. Que foi o caso nesta peça. Criativamente fez-me sentido que a cadência e escalas rondassem dentro do mesmo, criando uma espécie de variação da mesma música, com meios sonoros diferentes. Há semelhanças, no entanto tornam-se músicas diferentes, mesmo tendo bases quase iguais.

A primeira música criada para a ambientação do público foi a “ENTRANCE”, a qual pode ser ouvida no link seguinte:

https://www.youtube.com/watch?v=5mFgq_XsiJU

Nesta TRACK I podemos ouvir um loop ambiente, baixinho, de receção do público. O loop inicia-se numa sensação flutuante, à primeira vista meditativa e com uma *cama* sonora quase *New Age* – misturada com um *synth* de 8Bit – desconstruindo-se progressivamente e entrando em parafernália, voltando à calma inicial.

Segue-se a música de início de cena, “KAZOOS + INÍCIO”, a qual pode ser ouvida no link seguinte:

<https://www.youtube.com/watch?v=sJ4eBRMpB5M>

Nesta TRACK II temos a ideia de um *mockup* com vários kazoos, que cantam a “*Funeral March*” de **Chopin**, seguida de uma sonoridade grave e coral que como um *coro grego*, mas sem fala, vão guiando a persona da peça na sua viagem até ao cemitério.

A disparidade dos kazoos com o que se segue era uma tentativa de estranheza (que mais tarde acabou por ser removido das apresentações). Começar uma peça com um componente de *comic relief* é uma estratégia que pode estabelecer um tom leve e “acordar” o público desde o início da peça. Dessa forma, preparamos o público (na verdade) para algo posteriormente díspar dando alguma confusão sobre o que realmente vão assistir. O humor ajuda a relaxar o público, sendo criada uma leveza que seria imediatamente destruída, criando um contraste que amplifica o impacto do drama todo que se sucederá. O público ao rir-se, conecta-se mais facilmente e disponibiliza uma melhor pré-disponibilidade ao que vai assistir. Sendo registos intencionalmente opostos, poderá assim decorrer-se quebra de expectativa.

O momento sonoro seguinte, “SINOS LONGE” pode ouvir-se no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=yD3UZn5STpw>

Nesta TRACK III, temos um exemplo de sonoridade de localização. Tocam sinos ao longe, que não se sobrepõem ao ator, mas ecoam pelo espaço. Em geral, os cemitérios localizam-se perto de igrejas ou capelas e um dos efeitos sonoros presentes é o marcar das horas de um sino. Se se tomar atenção, as notas que os sinos tocam são dentro da mesma melodia em que ronda a sonoplastia. Este som ajuda a expandir a ideia de espacialidade e imaginação do público.

O som seguinte, “SOM AGUDO” pode ouvir-se no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=IUYHSdpcb14>

O título da TRACK IV é literal, é um som agudo que de forma volátil vai crescendo quase ao ponto de se tornar incómodo. Este som simboliza as frequências emitidas pelos televisores antigos e a associação que se costuma fazer ao som de um monitor de sinais vitais de hospital quando um paciente morre.

A mais complexa de todas, é a música “EUGÉNIO + SHIKATA NAI”, que se pode ouvir no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=6UygvYWPZBQ>

Nesta TRACK V começamos com a narração do suposto morto Eugénio, que se funde e interpela com a voz do ator ao vivo. Segue-se uma sonoridade descompassada com várias vozes e uma cacofonia ordenada da desconstrução da frase *Shikata Ga Nai* (Que significa: nada pode ser feito, traduzido diretamente do Japonês). As vozes e os instrumentos vão crescendo, de forma intensa repetitiva e quase ritualística, amplificando uma possível sensação de angústia, libertação, niilismo e procura. Terminando com um outro som agudo, cuja nota é a mesma (noutra oitava) da TRACK II, no “INÍCIO”.

A última música, que pode ser ouvida no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=U-yCXvHOXdY>

Esta TRACK VI tem uma similaridade à TRACK I, de forma mais dissonante e mais calma, inicialmente. A música vai-se desconstruindo até uma reversão subtil da TRACK V se juntar. Esta desconstrução foge da escala musical e da lógica construída na sonoplastia, como se um ciclo – por fim – fosse quebrado.

Por último, foi criada uma “BONUS TRACK” em estilo 8bit, onde se pode ouvir uma recriação da TRACK V.

Pode ser encontrada no seguinte link, com um *visualizer* do ator a correr em loop:

<https://www.youtube.com/watch?v=2viIKScRXyU>

Tanto no teatro como no cinema, o som não é apenas um elemento de fundo (ou não deveria ser – só), mas um componente ativo que colabora diretamente na construção de significados e sensações, oferecendo pistas sensoriais além do visual e verbal.

O público não assiste nem ouve apenas, mas sente - através dos sons — uma experiência sinestésica que pode evocar tensão, estranheza, alívio, confusão, clareza, profundidade... A sonoplastia atua como uma linguagem por si só, capaz de sugerir significados invisíveis ou inomináveis, manipulando a resposta emocional e a perceção de quem assiste, podendo também impulsionar e ajudar na interpretação.

Uma outra linguagem comum utilizada na peça “*Acho Que Faleci*” que normalmente se utiliza no cinema é o triângulo visual – uma abordagem técnica e estética utilizada para compor a imagem no enquadramento cinematográfico, concentrando-se na disposição dos

elementos e a sua organização no espaço de uma cena para criar significado, equilíbrio e impacto. Esta técnica de composição é baseada em princípios de geometria visual que guiam o olhar do espectador.

O triângulo visual tem vários componentes, como a composição triangular onde se utiliza uma distribuição de elementos triangular com os elementos principais de uma cena – personagens, objetos, cenário. Esta técnica sugere profundidade, equilíbrio e dinamismo. A disposição triangular concede uma sensação de equilíbrio visual natural, que é mais aprazível ao olhar humano. Geralmente o ponto de interesse encontra-se no vértice superior do triângulo, onde decorre a ação principal ou está a personagem mais importante. É também uma ferramenta que cria a ilusão de profundidade numa imagem bidimensional, ganhando dimensão, sugerindo espaço, profundidade e perspectiva. O triângulo visual pode expressar relações de poder ou hierarquia entre personagens, a pessoa posicionada no topo pode simbolizar dominância ou centralidade em relação aos outros, enquanto que as personagens nas bases laterais podem ser vistas como secundárias.

Pegando nesta ferramenta, na peça “*Acho Que Faleci*”, o triângulo visual é definido pelo espelho que reflete (de diferentes perspetivas, dependendo de onde o público individualmente se senta) no topo do triângulo, na base esquerda maioritariamente encontra-se o ator, no centro o caixão e no lado direito a lápide, para onde se dirige com imensa frequência. Esta hierarquia visual entre estes três elementos dialoga ao longo de toda a peça, dando inúmeras interpretações metafóricas e possibilidades a quem assiste.

O triângulo visual no cinema é uma ferramenta que ajuda a organizar visualmente a cena, transmitindo significado ao espectador, equilibrando o espaço, sugerindo movimento e tensão, guiando o olhar do público de maneira natural. O cinema, sendo uma linguagem altamente visual, beneficia da composição triangular para melhorar a estética e reforçar a narrativa por meio de um uso consciente do espaço e perspectiva. Creio que, de formas diferentes, o teatro também pode beneficiar desta construção, como acredito ser o caso desta peça.

Um triângulo tem três vértices e como tal escolhi três vértices visuais para possíveis influências ou inspirações filmográficas. Escolhi os filmes, “*Near Death Experience*” de Benoît Delépine e Gustave Kervern, “*Loong Boonmee Raluek Chat*” de Apichatpong Weerasethakul e “*O Fantasma*” de João Pedro Rodrigues, para me guiarem em diferentes

possibilidades visuais e criativas, influenciando ou não a minha visão crítica e teatral em termos de derivações de caminhos, fornecendo hipóteses de referências e imagética, sobre a morte, a existência, a obsessão e o desejo. A peça “*Acho Que Faleci*” (como é possível visualizar nos links das respectivas apresentações, presentes no Anexo II p.143 e p.145.) padece de tempos visuais lentos, como o passar do tempo do dia para a noite, a natureza morta presente na construção cénica e na disposição longa de *quadros* que se criam ao longo da peça.

V.III NEAR DEATH EXPERIENCE (2014) de Benoît Delépine e Gustave Kervern, é um drama psicológico e filosófico que explora temas de desespero, solidão e a procura pelo sentido da vida. Acompanhamos Paul, um homem de meia-idade que trabalha num emprego banal e sufocante como operador de uma empresa de telecomunicações. Está emocionalmente exausto e tem uma profunda crise existencial. Paul decide abandonar a sua vida quotidiana, deixando a sua casa e a sua família para trás, com a meta de cometer suicídio nas montanhas. Ao longo de um dia, enquanto vagueia por paisagens desoladas, Paul reflete sobre o sentido da vida, a morte e as banalidades da existência humana. Durante o seu solilóquio interage com as suas próprias ideias e pensamentos filosóficos. Pondera sobre a sua insignificância no mundo, a alienação moderna, o desencanto com a vida urbana e o capitalismo.

As características que me chamam à atenção, neste processo, são: o filme ser de ritmo lento, contemplativo, introspetivo, sem grandes magias, refletindo a crise emocional e existencial, oferecendo um olhar cru e melancólico sobre o existir e a procura de propósito na aparente futilidade da vida.

V.IV LOONG BOONMEE RALUEK CHAT (2010) de Apichatpong Weerasethakul, é um filme que mistura misticismo, espiritualidade e elementos do folclore tailandês com uma abordagem contemplativa e experimental. A narrativa, transmeada de simbolismos, explora temas como a morte, o ciclo de vida e a transmigração das almas. O protagonista, Tio Boonmee, é um homem que está à beira da morte e que sofre de insuficiência renal. Vive numa quinta rural na qual decide passar os seus últimos dias, onde vai recebendo a visita de aparições de entre queridos, como a sua esposa e filho. Quanto mais se aproxima

da morte, reflete sobre as suas vidas passadas, acreditando que está doente como resultado kármico. Há uma viagem entre presente e passado, misturam-se figuras humanas e animais, sugerindo que a reencarnação é cíclica e interligada.

As características que me chamam à atenção, neste processo, são: abordar-se a relação entre homem e natureza, com uma grande presença do budismo e do mundo espiritual. Interessa-me também a questão de a morte não ser vista como fim, mas como transição.

A estrutura narrativa do filme é repleta de planos estáticos e estética meditativa, proporcionando uma imersão sensorial e emocional onde se reflete na aceitação da impermanência, o tempo, a memória e a coexistência do visível e invisível.

V.V O FANTASMA (2000) de João Pedro Rodrigues, é um drama psicológico que explora temas como a solidão, desejo e alienação através de uma narrativa minimalista, sexual e provocativa. O filme protagoniza Sérgio, um lixeiro que desenvolve uma obsessão voyeurística por um homem que encontra na sua rotina de trabalho noturna. À medida que essa fixação cresce, Sérgio afasta-se do contacto humano e entra numa espiral de comportamento transgressivo, que mistura erotismo e violência. O filme é uma meditação sobre o vazio existencial, onde os limites entre o desejo e a obsessão se confundem e fundem, obtendo-se uma transformação simbólica que reflete uma crítica ao isolamento contemporâneo e às relações interpessoais fragmentadas.

Neste filme interessou-me a construção de uma atmosfera sombria e introspectiva, que utiliza a cidade noturna de Lisboa como pano de fundo para uma jornada de isolamento e desumanização - do protagonista. O corpo e a sexualidade são centrais à narrativa e são retratados de forma crua e explícita, refletindo a exploração de identidade e desejo reprimido em ascensão. A ausência quase completa de diálogos intensifica o impacto visual e emocional da obra, enfatizando a expressão física como meio principal de comunicação.

Os planos contemplativos são redimensionados pelas ações em si, ao contrário dos filmes anteriores. O minimalismo presente e a quase falta de diálogo são um contraponto interessante, considerando que na peça "*Acho Que Faleci*" a palavra joga com a estática visual.

Interessa-me também a oferta da crítica sobre a marginalização e a procura desesperada por identidade, que “*O Fantasma*” contém em si. Onde se utiliza uma transgressão dos limites sociais e morais como metáfora para essa alienação. Sérgio entregou-se aos impulsos e instintos, ignorando as fronteiras da normatividade, ascensão a qual procuro no término da peça.

ANEXO I

Neste espaço, coloco a versão final da dramaturgia “*Acho Que Faleci*”, um documento base para o entendimento das relações presentes neste relatório e do próprio objeto em si. Diferencie-se, no entanto, sinteticamente o texto: do concreto de *se fazer ao vivo*, visto que várias partes são alteradas consoante quem o interpreta (intencionalmente ou não) e tendo em conta que foram cortadas algumas frases finais do texto nas apresentações, tal como a “Cena Zero” - que foi removida quase na sua totalidade – em prol da experimentação e possível melhor funcionamento do objeto teatral (e não como *obra que se lê e imagina*).

*ACHO
QUE
FALECI*

Hugo Vasconcelos

*para sempre dedicado a ti,
tudo o que criar, Ivânia.*

*a Luís Alonso
ao Vasco Vasconcelos
ao Fernando Cardoso
ao João Rocha*

*Obrigado por existirem;
e a ti, que me lê.*

PSEUDO-SINOPSE

Uma figura procura ao longo da sua vida o seu nome em campos de cemitério. Finalmente encontra o seu suposto nome. Desenterram-se informações e memórias desse cadáver, através da voz dessa figura, que proclama serem a mesma pessoa. São questionados problemas existencialistas e de caráter humano e desumano. Uma relação entre um ser e cadáver desenvolve-se. A obsessão torna-se o apogeu do narcisismo, da conquista e possessão. São estes realmente a mesma pessoa? Quem é esta figura? Quem é este corpo?

A vida é uma dança descompassada e o ritmo é respirado por nós. Mas uma orquestra não vive só de um violino e no ballet os solos também têm fim.

“A vida não é sobre esperar que a tempestade passe...

É sobre aprender a dançar na chuva.”

– *Anónimo* (mais recentemente atribuído a Vivian Greene)

Nesta correnteza de vendavais em que vivemos, revoltemo-nos contra o que achamos incorreto, revolucionistas de sofá! A nossa falsa lucidez impede-nos de agir.

Realmente só estamos bem sentados.

Um fantasma é o que resta de nós.

Adiemos.

PERSONAS

ATOR DO MONÓLOGO

morto

ZERO

fake GREETINGS

Frente de Sala entregam a folha de sala, recebendo as pessoas com variadas expressões de funeral, com olhar cabisbaixo.

Ex: “os meus pêsames”; “as minhas condolências”; “o tempo cura tudo”; “sinto muito”; “acompanho-te no sentimento”; “lamento pela sua perda”; “vai tudo correr bem”;

Público senta-se. Portas fecham. Entram Frente de Sala, mantendo a expressão cabisbaixa, pela lateral de cena com um televisor que transmite em modo televendas um vídeo de HOW TO: desligar o telemóvel ou colocar em modo avião. Com um visual de anúncio vintage.

Frente de sala saem levando o televisor.

KAZOOS TOCAM EXCERTO INICIAL DA “FUNERAL MARCH” DE CHOPIN

EUGÉNIO RORIZ BELGRADO

É de manhã. A luz vai sendo alternada MUITO suavemente entre manhã-tarde-penumbra da noite-luz de lua, respetivamente. Dando a ideia de que o tempo passa “naturalmente”.

Ator do Monólogo aproxima-se do monte de terra, lentamente. Leva um ramo de flores mortas na mão. Observa. Sorri. Fica sério. Sorri. Tempo. Reflete como se sonhasse acordado. Observa. Pousa o ramo sobre a campa.

ATOR DO MONÓLOGO – Finalmente.

PAUSA

Hoje finalmente me encontro.

Estou aqui.

PAUSA

É bom ver que não imaginei isto. Que não te imaginei. Depois de tantos anos. Tantos... PAUSA Hoje é o meu dia. *semi-sorriso* Estamos aqui. Que paradoxal... É daquelas situações em que passas uma data de tempo a querer alguma coisa e a procura-la e quando finalmente a encontras não sabes muito bem como lidar com isso. Estou relativamente cansado. Quando se procura algo uma vida inteira só quando a encontramos é que entendemos o quão cansados estamos dessa procura. É um bom cansaço. É quente. Desperta-me. Bom, já nasci cansado.

Percorri todos os cemitérios dentro do meu alcance. Percorri quilómetros à procura. À tua procura. Do meu nome. Em campas. Em lápides. Nas letras douradas, prata, bronze, sujas, polidas, com vários tipos de fontes de escrita. Cada uma mais foleira que a outra devo admitir. Em geral até aceito, menos *Comic Sans*. *Comic Sans* devia ser abolido da face da terra, é hediondo, é infantil, é... Desculpa, não fazes ideia do que estou a barafustar. Fontes de texto. A forma das letras. O contorno. O design de cada, não? Enfim.

Vi caras e rostos. Milhares de caras e rostos. De famílias, irmãos, tios, primos e tias, avós, crianças, corpos antigos, corpos vividos, vívidos. Fotografias apagadas com o sol e o tempo. Talvez como a memória das pessoas. Que se desvanece como nuvem num dia de sol. Desgastadas pela chuva. Pintadas de ferrugem. Flores mortas, frescas, cera, ramos e velas. Velas eletrónicas, velas

de promessa, velas grandes-pequenas-gigantes, com cheiro sem cheiro, derretidas, queimadas, chamuscadas. *som de enjojo, acha fascinante* Apetece-me vomitar. Curioso.

Sempre me questioneei se, receberam, essas pessoas alguma vez na vida flores - enquanto vivas, claro. Se o dinheiro e tempo que se gasta a lembrar as pessoas foi o mesmo ou equivalente, enquanto vivas. Porque é que insistimos em viver na memória mais que no presente? O presente é o que vai criar novas memórias, no entanto focamo-nos sempre no que já passou, no que já não é e no que poderia ter sido. E isto é milenar, é mais velho que tudo, desde que existimos. Esta memória da memória que melhora tudo. Não vou dizer que na tua altura as coisas eram melhores. Agora está tudo um bocado menos pior. *semi-riso* Que redundância engraçada.

Tenho alguma coisa nos dentes? Diz-me, tenho alguma coisa nos dentes?

Na verdade, com o tempo uma pessoa começa a relativizar as coisas. As amizades, as distâncias, as ausências, a solidão, as dores, as ilusões desta vida e as desilusões também.

Acho que a única coisa que realmente a idade nos dá é a inércia e a aceitação. O aceitar ficar. Se bem que isso é um efeito meio cancerígeno. O hábito de permanência cresce dentro de nós, como um tumor. Primeiro aqui e depois pelo corpo todo. Tu sonhavas com viajar quando eras mais novo, querias estudar fora, querias ir a vários países só de mochila às costas! *semi-riso* E nem aos Açores foste. Era mais complicado na verdade, poderes fazer isso na tua altura, mas não duvido que herdei isso de ti. Não de ficar no mesmo sítio, mas de perder a vontade de explorar fora deste país. No entanto viajei inúmeras vezes pelas palavras dos outros. Pelos livros. De viagens, de estudos, ensaios filosóficos, poesia erótica, dramas e policiais.

Aliás! Até já li todos os livros de autoajuda que havia para ler, em português, em português do Brasil, em espanhol, em italiano, em sites; blogs; fóruns e até já assisti a palestras budistas e cultos de igrejas evangélicas. Sim, daqueles em que até o carro oferecem à paróquia se isso significar algum tipo de salvação.

É tudo uma falsa sensação de sentido. De pertença. Uma camada fina que tenta proteger o medo de não sermos realmente nada. A falta de propósito. O falso positivo. O positivismo não nos vai levar a lado nenhum. Quanto mais fuçamos numa ideia de que tudo eventualmente vai ficar bem: nada muda. Não é notícia que o mundo está perdido de qualquer das formas e nós não queremos realmente saber, porque confiamos que já não será na nossa

altura, nem nas próximas gerações. *MINI-PAUSA* Acham vocês. *riso* Nesta frivolidade desnecessariamente apressada há cada vez mais possibilidades de tudo virar adubo. Fertilizante, esterco, estrume, excremento, lama, dejetos, merda. Matéria orgânica. A terra não precisa de nós para seguir a sua vida. Pelo contrário. Quanto mais depressa formos, mais depressa ela se rejuvenesce. Claro. Há sempre tempo pra mudar. Para repensar. Para fazer diferente. Para ser diferente. *MINI-PAUSA* Eu acho que na verdade somos todos muito preguiçosos. *riso* Até é bom refilar na verdade. Mas por favor, revoluções de sofá não nos levam a lado nenhum.

Acho que ninguém quer na verdade ir a lado nenhum. Lá está, voltamos ao mesmo. Até já ouço suspiros de aborrecimento de me repetir. As pessoas são assim. *jogo de r's* Repetíveis. Repetem-se. Refazem. Reproduzem. RRRRRRR. Reduzem. Tomamos tudo como garantido, mas não temos nada. Ter temos. Temos medo. Medo do vazio. Do para lá disto. Do que já não existe. Do para lá da poça desta vida. Desaguamos em nenhures e tememos isso. O não lugar. O pós isto. Isto o quê? No entanto essa é talvez a essência da nossa existência. Sermos nada para nenhures. Estamos sempre em nenhures por não sermos realmente nada.

E lá estou eu outra vez COM OS PLEONASMOS! Que transtorno. Que chato. O problema das coisas é que quanto mais as usamos mais usadas elas ficam. E eu uso palavras, nós usamos demasiadas palavras.

Quanto mais uso algo - se em abuso - mais depressa se rasga, se suja, se desgasta, se destrói, se desmonta, se desfaz. Quantas palavras é que repetiste nos teus dias?

O dono dá mais valor ou desvaloriza? Já disse que não somos donos de nada, mas em hipótese - os outros vão abruptamente julgar o objeto sem saberem a sua história e por isso desvaloriza-lo? As pessoas são assim como um objeto? Como as palavras? Porcas e imundas da boca de todos? Farrapos? Quanto mais estamos com alguém mais a pessoa se torna gasta? Quanto mais estamos com alguém mais os outros veem a pessoa com que estamos como algo velho? E nós? É necessário substituímo-nos constantemente? Ou somos automaticamente sem abrigo? Sem teto. Sem abraço. Sem porto de abrigo. Sem colcha de aconchego. Nascemos assim escravos da dúvida, escravos dos outros, escravos da ideia dos outros, dos objetos e da objetificação.

É estranho sentir-me abandonado sem nunca me ter afeiçoado a ninguém. Tenho a memória do que tu sentiste, no entanto parece que não me pertence.

Quase como o típico dizer que só se percebe realmente quando sofremos algo na nossa pele. Mas tu sofreste, portanto tecnicamente eu também sofri. Mas parece que falta uma memória física. Algo de visceral. Quase como se faltasse uma peça neste puzzle. Sinto-me mal resolvido. Mas não há nada para resolver. Não tenho quem me vá enterrar. Não tenho quem venha chorar por mim ou pela minha memória. Fui um fantasma nesta vida. E isso estranhamente dá-me paz.

Desculpa, desculpa, desculpa. Estou a ser chato. Ok.

PAUSA

Há uns meses passei num prédio com bombeiros a subirem para uma janela. Não, a sério ouve, é curioso.

Uma vizinha num prédio no piso de cima morreu. Sozinha. Matou-se. Como tu. Foi-se fundindo com os ácaros no colchão da cama. Disseram os outros vizinhos que era já habitual raramente ser vista e só passado meses de decomposição é que começaram a sentir o cheiro que saía das pregas das portas. O quão mórbido é isto? Até no teu próprio prédio és um véu que existe num espaço. Disseram que ela tinha um irmão. Eu nunca tive um irmão, ou irmã. Nunca tivemos. Quer dizer, tu tiveste, mas na verdade... só nos tivemos um ao outro. A nós mesmos...

Meio possessiva a palavra ter. Conseguir abandonar sangue comum. Conseguir deixar no esquecimento alguém que fez parte da tua vida por um longo período de tempo, com quem partilharam inúmeros episódios, felicidades, tristezas, ilusões, desilusões... Isto do sangue do mesmo sangue tem muito que se lhe diga. Talvez ironicamente vivemos obcecados com a linhagem. Talvez não. Vivemos. Obcecados com as marcas que queremos deixar de nós mesmos. Com a ideia de presença. Com a ideia de existência futura pós nós. Queremos que a nossa herança nesta terra seja a continuação de uma parte do nosso ADN que se vai desfragmentando mais e mais. Que na verdade eventualmente será só resquício do resquício da réstia de quem fomos. Mas este medo de não sermos nada inferniza-nos, dá-nos crises e ansiedades e não nos deixa dormir. Por vezes. Há quem passe a vida inteira sem pensar nisso. Há quem tente fugir a esses pensamentos. Há quem se consuma e há quem consuma para não ser engolido pelos seus medos. Ou talvez pela realidade. Projetamos os nossos sonhos perdidos e vontades nos nossos filhos considerando que é obrigação eles serem quem nós achamos que eles devem ser. Quem não fomos. Quem queríamos ter sido. Será que é por isso que eventualmente nos abandonam? Por nunca os deixarmos

realmente serem o que eles querem? Fazemos isto por sermos uma memória traumática de obrigação e anulação do eu. Perpetua-se também, normalmente, de geração em geração esta disfuncionalidade de vontades impostas e chamamos-lhe educação... “Fui educado assim”... Estamos sempre a tempo de mudar. “Já sou muito velho pra isso” “já sou muito velho pra mudar, sou assim” QUE HORROR. Ser estanque? Ser um calhau que se recusa a rebolar colina abaixo? Resignar-me à passividade infinita? Sem ofensa. Estamos demasiado em constante mutação para pensarmos que não somos diferentes todos os dias.

Desculpa. Eu perco-me demasiado. Desculpa.

Vários velhos me abordaram, para falar. Para inventarem sobre as suas vidas ou simplesmente para barafustarem e sentirem que a sua opinião foi ouvida. Que entre o bafo a café com cheirinho foram escutados. Não procuram entendimento, procuram escuta. Pra sentirem que as suas raízes ainda podem brotar e dar fruto, mesmo que momentâneo. No entanto o abandono é a verdadeira raiz. Será que estou a ser como eles neste preciso momento? Um velho a querer ser ouvido. *semi-riso amargo*

Sentei-me em vários jardins a ler os livros que querias terminar. Não, não foi nessa altura que comecei a ler. Nunca precisei de companhia senão literária. PAUSA Não sei se esta afirmação é absolutamente verídica.

Este país está envelhecido. Nos pensamentos, nas gerações, nas vidas. As pessoas já nascem cansadas e com preconceitos gentrificadas. Somos o espelho atrasado das Américas. *desenha na terra, agarra a terra, observa a terra a cair* Somos todos piaçabas a rebolar na merda que é a vida. A roçarmo-nos em tudo a pensar que limpamos quando somos nós que sujamos tudo.

Não te vou falar de problemas de agora, continua tudo mal, numa ou noutra coisa. Somos *eus* de tempos diferentes. Uma espécie de *desevolução* contínua.

Provavelmente matavas-te mais depressa.

Vou tentar o inverso. Só tenho esta idade e, no entanto, entendo melhor, cada dia que passa, o porquê de teres feito o que fizeste. Vou tentar quebrar este ciclo vivendo até a vida não querer ter mais nada a haver comigo. Velho ou novo. Usado ou seminovo. Como um carro.

PAUSA

observa o vazio Envelhecer é esquecer e eventualmente ser esquecido.

PAUSA

Observei muitos velhos que vinham ver esposas, maridos, amantes, filhos, irmãos, pais, tios... Ou que só vinham cá mesmo para falar. Para vomitar palavras. Como eu estou a fazer. Contigo. Comigo. Neste Buffet de piedade enterrada. Falarmos sozinhos para um alguém que não é ninguém. Não tenho memória alguma de te terem agradecido uma única vez em vida por existires. Certo? Certo. Tomamos as pessoas por certas ao ponto de nem lhes agradecermos por simplesmente existirem na nossa vida. Todos somos mortos de certa maneira até alguém saber que existimos, passamos a fazer parte da realidade dessa pessoa. É estranho... Se ninguém souber que existo então não deverei existir realmente... Mas sinto que estou aqui. Sinto que existo. Sinto que existimos. Mas quem é que somos na realidade? A maneira como nos vêm ou a ideia que têm de nós é sempre tão disforme, tão relativa, tão alterável, tão incompleta... Desculpa, somos tão babosos com filosofias de merda. Mas eu vejo-te como és. Bom. Não literalmente. Mas entendeste o que quis dizer. Ou talvez sim, literalmente.

Passaste a vida a procurar as pessoas e nunca te procuraram a ti, por ti.

PAUSA

Sei que isto pode parecer o enredo bacoco de um romance fatalista barato de *sci-fi*, mas o bom de falar com um morto é que não preciso que acredites em mim. Porque estaria a duvidar de mim próprio claro. *semi-ri-so*

brinca com a palavra Me. Mo. Mé. Mó. Memória.

PAUSA

Quando era criança saltava numa espécie de dança e impulsionava os braços para baixo como se fossem propulsores e o tempo dilatava-se e... eu voava! Isto é uma memória absoluta. Já me questioneei se era uma memória real ou fictícia criada pelas deformações mentais ou romantizações do tempo. No entanto tenho a certeza de que aconteceu. Várias vezes. A planar, por segundos. No ar. Como se fosse um super-herói. Uma ave a descansar na correnteza do vento. Não gosto de super-heróis. Antagonistas... vilões... *ri-so* Esses sim, são mais interessantes, com mais sabor, *spicy*, com um *je ne sai quoi* de veracidade humana. São maus. São verdadeiramente maus. Não colocam máscaras na sua maldade. São. De forma infantil, quase porque sim. As pessoas cada vez menos estão preparadas para que se seja bom. Bondoso. Bombom! Boa pessoa. É tedioso. É demasiado bom para ser real. Utópico. É demasiado cinematográfico. Um filme de domingo à tarde. Não aceitam que não haja segundas intenções. Tem de haver um fim, uma meta. Procura-

se essa imagem por precisamente ser inacessível. Sente-se culpa. O hábito da insuficiência. O ego fere-se.

Ego é uma palavra nojenta. Ego. Ego. É Gü. Gü. Vem da garganta. Um vômito falso. Uma farsa.

O altruísmo tem de ter um fim para que tenha sentido lógico.

Uma vez disseram-me que na verdade nunca comunicamos. Estamos só constantemente a tentar ser ouvidos. Queremos chamar. Queremos sentir-nos no que dizemos. Somos um grito constante de "compreensão", de confirmação exterior de que existimos. Tu ouves-me logo eu existo. No entanto não concordo que isso seja sempre assim, não com toda a gente, há bons ouvintes, há pessoas que se anulam para ouvirem os outros, há esponjas que engolem toda a informação que as rodeia. Há pessoas que existem pelos outros. Eu nunca conseguiria ser assim. Estar neste mundo sem ser egoísta é desumano. É ser-se masoquista. Na pior das hipóteses é acreditar que eventualmente seremos relevantes. Quando nunca seremos. Não adianta ter síndrome de personagem principal porque continuaremos a ser uma mera formiga que caminha sob ordens conscientes ou inconscientes. SIGA PRA FRENTE. MAIS UM. VAMOS LÁ. EM FRENTE. Para onde? Nunca sabemos na verdade. São camadas. Somos autênticas cebolas, cobertas por camadas. E às vezes sem miolo. Sem saber onde queremos chegar, onde iremos, onde isto irá dar. O viver. E importa realmente? Não pensemos demasiado nisso. Nunca se deve pensar demasiado nisso. NÃO ÀS DEPRESSÕES. Crises existenciais? NADA DISSO! NO! NEIN! NIET! *riso grande* Não adianta dizer que a maior pandemia do nosso século é a depressão certo? Nós já nascemos deprimidos e depois entendi porquê. Não tiveste uma vida fácil. Várias guerras exteriores que te atrofiaram completamente por dentro. PAUSA Guerras... *riso*

Todos sabemos que as guerras não vão acabar, que as diferenças sociais não vão acabar, que o preconceito não vai acabar, que a maldade não vai acabar. Somos assim. Somos esta necessidade visceral de infantilidade adulta, somos querer. IN DIVI DUAL MENTE.

Quando és criança ninguém te leva a sério porque és uma criança, quando és adolescente és muito novo para saber alguma coisa e tens muito para viver, quando és adulto serás sempre muito novo para quem for mais velho que tu e terás sempre muito pela frente. E dizem que tens sempre uma revolta que é normal da idade. Então é melhor aceitar, ficar calado. Não te dares ao trabalho e que nada mude, ciclicamente. É uma luta de escuta e credibilidade

de uma vida. Quando és velho, muito vivido, não te levam a sério e dizem que estás senil. O jogo inverte. Portanto envelhecer é aceitar em silêncio?

Ninguém quer saber se estás mal, se estás absolutamente traumatizado, é como a polícia, só algo é realmente feito se alguém morrer ou quase. QUANDO fazem alguma coisa claro. Porque não estamos num policial em que as forças superiores querem descobrir o que realmente aconteceu e os porquês. A vida real não é uma série da Netflix. Percebes? Pois, esquece.

Mas foi giro, imagino, que quando finalmente morremos e acabaste com as tuas dores, as pessoas todas que apareceram, maior parte mal conhecias... Até os teus filhos de certeza apareceram e aí arrependeram-se de te terem ignorado da face da terra. *ironiza as citações com imenso gozo* “Era tão boa pessoa.” “Coitadinho” “sofreu tanto” “se ao menos pudesse ter feito alguma coisa” “devia ter estado mais presente” “devia ter falado mais com ele” “devia ter validado os seus pedidos de ajuda” “devia ter prestado mais atenção” Não há bênção mais hipócrita do que a valorização *post mortem*. Até as pessoas que te abusaram e maltrataram ao longo da vida, quando souberam que morreste tiveram PAUSA uns 5 minutos de pêsames por ti.

Passas a ser um mito. Passas a realmente existir. Mas SÓ quando morres. Como muitos escritores por exemplo, que só quando morrem, depois de uma vida de rejeição é que são artistas revelação, “obras marcantes para a época” “à frente do seu tempo” “textos inéditos” e BLA bla BLA bla BLA. *muda* É pornográfico. É exploratório. Os números crescem. A relevância é finalmente entregue. É execrável. Nós somos vivos só depois de morrermos. E é efémero esse momento. Dura umas semanas, talvez meses e uma ou outra pessoa vão-se lembrando anualmente no aniversário da nossa despedida, desejada ou não. Isto claro, nós que somos escória da ralé. Uns Zé Ninguém da sociedade. Sem nome. Sem relevância. Somos NPC'S. Peões. Números de um sistema que não quer saber de nós, mas para o qual vivemos.

Vivemos todos em realidades demasiado diferentes. Nem é preciso ir a grandes discrepâncias, do rico para o pobre, podemos pegar no exemplo de um professor que não anda de transportes públicos e, portanto, não tem noção do que o aluno passa. O ter transporte próprio e não ter, a possibilidade de escolha entre ter e não ter ou não ter possibilidade de ter. Não? Ok. Basta ser de média-alta classe, quase a esbarrar na baixa, mas já é uma diferença

grande o suficiente para não termos noção da diferença de realidades que nos rodeiam. E nem falarei de questões de pigmentação ou sexo ou sexualidade. Não é isto um apelo à consciência. Não me entendas mal. Apelar à consciência é ridículo. É como gritar para um tsunami parar, AAAAAAABLRBLRBLRBLR vais ser engolido na mesma, por mais que grites. Hm? *risito* Sim.

Também podemos ir pelo exemplo das dores, que as dores não se comparam, o que pode estar intrinsecamente interligado com esta mesma questão de diferença de realidades. Até que ponto ficar deprimido por uma decepção amorosa não é tão válido como depressão por morte de alguém próximo? Ou simplesmente por sentirmos que a nossa vida está insuportável? Podem parecer exemplos parvos de comparar, mas estes pequenos grandes choques com a realidade ao invés de nos juntarem parecem afastar-nos. Criam-se hierarquiazinhas egocêntricas. Há quem sofra mais, há quem tenha problemas reais, há quem esteja na guerra, há quem passe fome e depois há as pessoas que sempre que podem deixam restos no prato. Já me alimentei de muitos restos. O desperdício. Outra síndrome milenar. São tudo paralelismos gastronómicos.

As pessoas deixam restos de comida como se não houvesse amanhã. A leveza com que se deixa quantias de comida e se desperdiça é incrivelmente absurda. Nunca consegui deixar comida no prato. Não consigo ter alguma coisa sem respeitar o seu propósito. Não consigo ver as coisas como descartáveis. Se faço comida, como-a até ao fim. Se tenho comida, como-a até ao fim. *PAUSA* O medo do fim. Será isso? O medo do fim. Ao não terminarem a comida inconscientemente evitam o fim. Não? *riso exagerado* Que absurdo. Até mesmo quem já outrora passou fome, mal ganha estabilidade começa a esquecer que passou fome e a deixar restos, a exagerar, mas sem terminar. Sem lamber o prato. Sem lamber os dedos. Sem lamber a consciência.

Montanhas de comida. Montanhas de restos. Montanhas de, de, de desperdício. Pessoas. Restos. Pontas. Beatas. Nem os cigarros consigo deixar por terminar. Até ao filtro. Fumo tudo. Sim, eu sei, tu não fumavas, mas olha a vida tem disto. Tudo. A mortalha tem de cumprir o seu propósito. A sua finalidade. Imaginemos que tu foste um cigarro. Nós deixamo-nos fumar pelas pessoas, mas deixaram-nos a meio. Sinto que uma gota de água violou a mortalha, não nos deixando terminar a combustão. Não deveria ser suposto ficar com mais do que filtro. Não fomos feitos para isso. Fomos feitos para

queimar até ao fim. *ligeira obsessão efémera* Tenho de te comer até ao fim. O nosso propósito.

PAUSA

Não acredito no conceito de sociedade. Não acredito em comunidade. Não conseguimos viver uns para os outros. Nunca ouvimos. Queremos constantemente que nos ouçam. É tudo a partir do que eu quero, do que tu me podes dar, do que ganho eu com isso. Para o meu bem. Nunca para o bem comum. Nunca para um todo, o todo. Esse filho da mãe, da puta e do pai, que também é puta. Esse fedelho cabrão que repulsamos constantemente. Somos movidos pelo medo. Movidos pelo temor. Merda dos paradoxos.

CUIDADO COM O DIDATISMO. NÃO EXPLIQUES DEMASIADO. CUIDA DO.

Eu não quero estar sozinho.

Não quero estar só.

olha para o céu

com nojo de si mesmo Não vou falar de estrelas. As pessoas insistem em falar e a admirar o que está longe. O que só é visualmente acessível. É a atração pelo ouro. Pelo brilho. Pelo reluzente. O ouro... Uma pedrita. Um calhau. **SÓ UMA PEDRA.** Para o ser humano a verdade não é importante. Preferimos a ilusão. Ilululu. Ilulu. Iludidos.

Fechei-me muito tempo em bibliotecas a pesquisar sobre assuntos variados que me geravam interesse. Li sobre psicologia, sexualidade, identidade, história.... Não fazes ideia da facilidade de acesso a livros hoje em dia. Do Mein Kampf a Descartes, de Fernando Pessoa a Florbela Espanca, ah... Florbela... como te entendia o exagero que bordavas com o teu sofrimento... de Sartre a Shakespeare, de a de a de a de a de a de a podia enumerar uma lista infindável de referências, mas que se fodam as referências. Continuamos a fazer teatro para os príncipes. Que se fodam as palavras! As palavras começaram a ser formigas que me devoraram os olhos e no meio das náuseas deixei de conseguir ler. Sentia-me devorado pelo conhecimento. Também passaste por isso. Eu sei. Sentias que quanto mais lias e vivias e vias mais te pesava a consciência. O conhecimento cria barreiras. Apesar de sempre dizerem que abre caminhos e mentes, mas uma das razões para teres lido tanto foi a solidão também aumentada por tanto leres.

conforta a cabeça como se tivesse dor

A minha cabeça nunca foi um lugar habitável. Vivi uma vida assombrada pelas memórias de outra pessoa. Inicialmente pensava que eram memórias criadas por filmes ou histórias, mas eram demasiado claras e dolorosas. Agora que te vejo sei. Que foram as tuas. Que foste tu.

O nosso nome: EUGÉNIO RORIZ BELGRADO.

São os nomes a única coisa que realmente nos resta?

Agora vejo mais claro que nunca, que fomos nós que vivemos essa vida. Talvez fosse uma tentativa de recomeçar uma vida diferente, com um futuro melhor em mente, mas uma cabeça atormentada não consegue recomeçar do zero. As questões só aumentam e as dúvidas tornam-se pragas incontroláveis. Sentia que se te encontrasse, se me encontrasse, tudo melhoraria, tudo pararia, tudo se tornaria uno e com significado. No entanto o que sinto é ambíguo. O problema do desejo é querer até se ter. O percurso, a espera, a ânsia.

PAUSA

rumina como uma vaca de boca deformada Eu sinto que sou um *não-ser*.

PAUSA

continua a ruminação Eu só sei o que sou amanhã.

PAUSA

imobiliza a boca desconstruída Queria ser só ideia.

PAUSA

cheira o próprio hálito no ar O meu hálito é questionável. Sinto-me podre. Como se dentro de mim existisse um cadáver. Um corpo que se decompõe a cada segundo. De dentro pra fora. Lentamente. Que cada suspiro ajuda a mais uma volta e destruição celular das minhas entranhas. Sinto que nasci morto. Acho que estou morto. Acho que faleci, mal nasci. Provavelmente dei um revirar de olhos a quem me cortou o cordão umbilical. Mas não chorei. Eu não consigo chorar. Odeio verdades absolutas, mas é-me absoluta a certeza de que não chorei quando nasci. Não consigo chorar... não pelas parvoíces de fragilidade masculina. Pelo contrário. Invejo quem chora. Invejo quem consegue. Não há maior sensação de libertação do que no choro. Todas as vezes que caí, não chorei, por maior que fosse a ferida. Por maior que fosse a queda. Por maior que fosse a dor. Devo estar avariado. *faz gesto idiota de robô* Inicialmente cheguei a pensar que poderia ser uma máquina

senciente. Bom, no caso não senciente porque maior parte das coisas não consigo sentir. Mas enfim.

Vejo uma certa piada nas teorias de conspiração. É TUDO UMA SIMULAÇÃO. A TERRA É PLANA. SOMOS SIMS CONTROLADOS POR ALGUÉM DO OUTRO LADO DO ECRÃ. O METEORO É CGI. A COCA COLA DEIXA-NOS BURROS. *ri* A coca cola chegou a ser ilegal na tua altura. Era proibido. Porque “cria dependência e é perigosa para a saúde”. Só depois da revolução de Abril em 1977 é que foi possível banharmo-nos com esse digestivo diabético. Sempre preferi Pepsi no entanto. Há coisas absurdas, como estas. Mas viver é absurdo.

Expulsaram-me da catequese aos 12 anos pelo simples facto de debater com a catequista que a fé religiosa é nada mais que a necessidade de crença e abrigo que o ser humano tem. Que precisamos de sentir que

Portugal é um bom sítio para morrer.

Se analisarmos bem, assim de forma menos sentimental, os cemitérios não acabam por ser um museu? Com obras expostas, datadas, pessoas, nomes, descrições, mensagens, destaques...

BASE DO MUSEU: Coleccionar objetos e expô-los de maneira a serem observados.

Olha aquela tumba ali, parece um T0 em Lisboa. Bem composto, enaltecido, por fora. Por dentro deve ser pequenininho e caríssimo.

E se pensarmos nisso, quem foi a pessoa aborrecida com o tanto à sua volta que pensou: Quero expor uma pedra! Quero que vejam este pedregulho, saibam de onde veio, de quando veio, bla bla bla

PAUSA

É absolutamente fascinante. Um cemitério de objetos. Com visitas. Uns mais vistos, outros esquecidos...

PAUSA

ouve o silêncio do cemitério

Este silêncio de catedral.

Absurdo. A maneira como vivias.. Que absurdo. Eras tão altruísta e, portanto, irrelevante.

SONS DE GRITOS CRESCENTES

Eu acho que me secaste todas as lágrimas do meu organismo. Passar tantas décadas a chorar seca-nos. Torna-nos desertos que invejam o oásis. Tenho a certeza de que nem quando nasci chorei. Repetindo-me, já nasci cansado. Os olhos sempre semicerrados, pouco acostumados à luz. Depois do trauma de ser arrancado de uma caverna viva ligada a mim. Só berrei pela agressão que é abrir os olhos mais uma vez neste mundo, no entanto nenhuma lágrima se derramou. Só berrei.

SAI SOM

Falando em absurdos. Pergunto-me como estás. Fisicamente. Se ainda te resta alguma coisa. Aí. Dentro. Se estás frágil, se estás roupas e ossos. Se ao te tocar, te desfazes em pó.

Um corpo demora cerca de 5 a 10 anos a decompor-se... Eu já tenho o dobro disso...

Como será que estás?

A não ser que sejas um corpo incorrupto. Ou mumificado. Seria engraçado, estares intacto, com as mesmas rugas e olhos expressivos que vimos ao espelho minutos antes de

engole em seco

Como deves presumir não tenho memórias do teu *post mortem* físico.

Enquanto nos fomos desenvolvendo neste corpo foi difícil. Estranho. Sonhava com coisas que não me faziam sentido. Que me deixavam confuso. Episódios de uma vida que não era esta. Dores que não eram minhas. Traumas que não me foram colocados. Até que me comecei a aperceber de que estes pesadelos eram memórias. Realmente minhas. Digo, tuas. Nossas. Apercebi-me quando num episódio te vi, me vi, ao espelho. Depois de anos sozinho. Sem filhos. Sem mulher. Sem ninguém. Já sem queres saber da dor possível que te pudesse ocorrer, pensando em todas as formas que chamassem menos à atenção. *tira uma corda e começa a fazer o nó de uma forca* Envenenamento? Não, demorariam horas e a dose tinha de ser absurda. *sente a corda de forma estimulante sensorialmente, tornando-se sexual* Por afogamento... curta duração, no entanto ninguém garante que consegues manter-te lá. Pode falhar. Armas. Não. Muito trabalho de limpeza. Fogo... seria demasiado excruciante. Talvez a pior das mortes. A agonia de durante um tempo indeterminado cada pedaço de pele reduzir-se em crostas, o ar a desaparecer dos pulmões e no entanto, com isto...

SOM AGUDO CRESCENTE

Cerca de 20 minutos no máximo. De acordo com o teu peso, nosso peso não muito favorável... Em alguns segundos com azar minutos, perdes a consciência. A corda na viga. Fixa. O nó. A laringe estrangulada. Os pés a contorcerem. O som agudo a preencher os ouvidos como por vezes a tua televisão fazia.

Nada.

PAUSA

volta à realidade

Urinava-me todos os dias. Até por volta dos 14 anos. Todos os dias tinha pesadelos. Até chegar ao dia em que finalmente parei de ver o que quer que fosse. Só e apenas preto. Nada mais. Inicialmente deixava-me um pouco desconcertado, como se alguma tomada se tivesse desligado do meu sistema. Sempre senti que fui obrigado a amadurecer precocemente. Por todos os abusos que passamos, por todas as dores e crises que abraçamos, POR TODAS AS COISAS QUE NOS FIZERAM PASSAR. Não tenho sonhos. Apenas preto. A única coisa que vejo quando fecho os olhos é a mesma que me reside nos sonhos.

Shakespeare matou-me a adolescência.

PAUSA

É, no entanto, ao cerrar os olhos que sinto que existo. É uma

Quero dançar.

Quero mexer o corpo.

vai-se levantando, fala assumidamente para o público

Surgiu-me um interesse pela dança e o movimento. Durante anos fixei-me em ballets. O maior deleite que tinha eram as mortes. Os gestos. A meticulosidade. As voltas, os saltos. Os corpos que se moviam possuídos pelos deuses. Que respiravam movimento. Movimento. Como se nunca mais parassem de se mexer.

Há uma expressão Japonesa Shi ka, Shi, Shi Nai, "Shikata Ga Nai" que a tua mulher insistia em dizer quando algo corria mal, que basicamente significava: não há nada a ser feito. Não há nada que possamos fazer. Shikata Ga Nai. Shikatanai! A maneira correta de dizer Shikata Ga Nai. Nenhum japonês diz oralmente a forma completamente correta gramaticalmente. Como nós fazemos. Comemos as palavras. A falar. Gostamos de *short cuts*.

Atalhos. Facilitismos. Abreviações. Chamarei a esta dança isso mesmo.
Shikata (Ga) Nai.

MUDANÇA DRÁSTICA DE LUZ

PANTOMIME

começa a flutuar em gestos e movimento, saindo do monte de terra

Confio mais nas mãos do que nos ouvidos. Do que nos olhos. Do que nas palavras.

Sempre tive um absoluto fascínio por mãos também. As mãos dão, tiram, recebem, criam, destroem, tiram, roubam, fazem, escondem, revelam, tiram, alimentam, rompem, rasgam, abençoam, tiram inocências, abrem, fecham, dançam, acariciam, simbolizam...

COMEÇA A FAZER GESTOS DE MÍMICA/BALLET

MUDANÇA DE LUZ PROGRESSIVA

faz gestos, diz o seu significado

DORMIR.

A MÃE E O FILHO.

LER.

MEDO.

MATAR.

PORQUÊ?

IMPLORAR.

POR FAVOR.

EU PROMETO.

MORTE.

DORMIR.

A MORTE DO BALLET

Shikata (Ga) Nai

DANÇA, PRIMEIRO DEGUSTANDO O AR QUE O RODEIA COM O CORPO. COMEÇA A FRÍVOLAMENTE ENTRAR NUM TRÂNSE. RITMO EXCESSIVO. INSISTÊNCIA. CAI NO CHÃO. EXAUSTÃO. COMEÇA A SENTIR. CHORA DE FORMA MONSTRUOSA, NÃO RIDÍCULA, COMO SE APRENDESSE A CHORAR

Estou a chorar... Não posso acreditar. Estou. A. Chorar. Este é realmente o dia mais feliz da nossa vida. O nosso corpo está vivo.

começa a rir imenso. Intermitentemente. Olhos arregalados. ESBUGALHADOS. FALA EXTASEADAMENTE

Lavei-me finalmente. Sinto-me num filme do Hitchcock. A veracidade no horror. Olha!

A córnea de um olho que te olha...

dilata o tempo

Preciso de ver-te.

começa a escavar de forma canídea exasperante

Estás igual. Estamos iguais. A minha essência continua preservada. O quão belo é este dia. O quão belo eu sou. Deixa-me tocar-me. Tomamos gestos tão grandes e mundanos como adquiridos e fúteis. O calor de um beijo, o abraço de um olhar, o chamar de um corpo que contamina outro. Só a solidão nos faz sentir a falta disto. Do toque. Do afeto. Do metafísico.

O lado emocional realmente é incontrolável.

O carnal sempre me foi tão distante. Mas agora que me vejo sinto-me em doses excessivas de viagra. Como se fosse ninfomaníaco. Como se ouvir uma palavra da nossa boca fosse dar-me o orgasmo mais transcendente do mundo.

A Humanidade é o ruído da terra. Gritemos então.

Tudo o que fazemos não tem na verdade sentido nenhum.

Eu sou um herói falhado.

Hoje. será. a nossa. Efeméride.

observa o cadáver com um olhar de desejo transcendental que ecoa entre o macabro e o delírio

És meu. Vou-te possuir. Somos um.

viola o cadáver, de forma agri-doce, animalesca mas gentil

Esta é a nossa amnistia. O perdão do nosso viver. O êxtase do existencialismo. O nosso ritual de fim de contrato. O Descanso eterno. Somos mesmo. Sou.

continua no ato como se eterno

FIM

ANEXO II

Neste espaço, optei por incluir o Diário de Bordo, um documento essencial para a documentação e acompanhamento das etapas do processo de criação da peça. Este documento funciona como um arquivo fundamental, onde estão registados os avanços, as decisões artísticas e técnicas e o desenvolvimento da obra ao longo do tempo de forma datada. Detalha-se aqui a calendarização do projeto, as fases de construção e conceção da peça.

Este documento não se limita a uma mera cronologia do processo de produção, mas também inclui relatos e reflexões, capturando a experiência vivida de criar uma obra teatral de forma íntima e subjetiva. Nele, registo as dificuldades e sucessos, as alterações de planos e adaptações que surgem. Um aspeto relevante é a inclusão de comentários e feedbacks de pessoas de diferentes áreas, que após assistirem a ensaios, partilharam as suas impressões sobre o que viram ou leram. Essas contribuições externas são valiosas, pois oferecem novas perspetivas que complementam e desafiam o olhar criativo. Ao reunir perceções vindas de fora do círculo teatral possibilita-se um diálogo entre diferentes formas de interpretar e experienciar o processo artístico e o que poderá estar a transmitir.

Além disso, essa interação com o olhar externo reforça a noção de que o teatro, embora muitas vezes criado num espaço específico e para público específico, deve dialogar constantemente com um público mais amplo, sendo influenciado por diversas formas de conhecimento, interpretação e opinião.

DIÁRIO DE BORDO

10 ABRIL – APRESENTAÇÃO DE SINOPSE

Neste encontro acadêmico via Zoom, tive a oportunidade de apresentar a sinopse do meu Trabalho de Projeto final, além de compartilhar alguns dos primeiros desenvolvimentos acerca da peça "*Acho Que Faleci*". A discussão abrangeu as temáticas principais que eu pretendia abordar, assim como os meus objetivos criativos e a possível distribuição temporal do processo de calendarização e da apresentação da peça. O feedback que recebi centrou-se em sugestões pertinentes para aprofundar a minha investigação, sendo recomendando que procurasse mais autores e encenadores cuja obra pudesse não só potenciar a minha pesquisa, mas também estimular um diálogo criativo com outros contextos e abordagens teatrais.

Uma das questões centrais que surgiu da conversa foi o fascínio inerente ao tema da morte, que se mostrou de grande interesse para todos. Discutimos como a morte, apesar de ser uma constante universal, está sempre a ser reinterpretada e ressignificada. Ela é, paradoxalmente, o desconhecido com o qual convivemos diariamente. É uma presença inevitável da finitude, que nos acompanha, provoca uma tensão entre a procura por uma definição para aquilo que, por natureza, é indefinível. A morte reveste-se de diferentes formas, simbolismos e máscaras, conforme a sociedade muda e as percepções se alteram; nos dias de hoje, assistimos ao "último suspiro" de outrem em tempo real, até em *stream*, nos media e até mesmo nas redes sociais. Há até estranhamente uma gratuidade, hoje, nisso, o que é de certa forma assustador.

Um ponto que se destacou nesta discussão foi a ideia de que a morte do outro não é apenas a morte desse indivíduo isolado - é também, de certa forma, uma morte que nos pertence. Existe uma interconexão entre todas as mortes; cada morte é uma manifestação da única morte que, no final, todos enfrentamos. Ao mesmo tempo, foi debatido o papel dos fantasmas - não apenas no sentido literal ou narrativo, mas como metáforas para os resquícios do passado e para a clarividência que eles nos podem oferecer. Precisamos de fantasmas, ou seja, precisamos do passado e das memórias para continuar a ver com clareza. Estes espectros não só nos lembram da nossa mortalidade, mas também nos ajudam a construir e a interpretar realidades alternativas, onde podemos encontrar novas

formas de sentido e compreensão. Somos criadores de dimensões paralelas e, em última instância, todos, em algum momento, tentaram encontrar na morte respostas para os seus dilemas existenciais.

No entanto, um dos pontos que destaquei foi a minha própria abordagem ao tema da morte, que não procura necessariamente respostas definitivas. Não pretendo dar uma conclusão ao público ou encontrar uma solução para o enigma da finitude – para nenhum enigma de todo inclusive. Procuo antes no meu trabalho instigar a dúvida, fazer despontar o questionamento, levantar porquês, tanto em mim como em quem vê. A morte, como temática central, torna-se assim um meio para explorar a condição humana na sua complexidade, ambiguidade e incerteza.

O entusiasmo demonstrado durante a sessão foi de alguma forma pressionante, mas também encorajador. Houve um grande interesse pelas propostas apresentadas e uma grande curiosidade sobre os resultados finais do meu trabalho. Este encontro reforçou o potencial do projeto, e as reações positivas que recebi aguçaram a minha expectativa em relação ao feedback que poderei obter após a apresentação da peça.

11 ABRIL – PRIMEIRA REUNIÃO COM O ORIENTADOR

Neste dia decorreu a primeira reunião com o Orientador, onde falamos da Sinopse e do possível desenvolvimento para o Relatório. Nisto, foram levantadas diversas perguntas sobre o exercício em si, as quais foram essenciais para a reflexão sobre o objeto artístico produzido e da elaboração teórica presente neste relatório. Dentre as diversas questões apresentadas destaco as seguintes:

PORQUÊ FAZER UM EXERCÍCIO FINAL E NÃO APENAS UMA TESE?

PORQUÊ ALGO MEU E NÃO DE OUTRO AUTOR?

PORQUÊ UM MONÓLOGO?

PORQUÊ FAZER “TUDO”?

PORQUÊ PSEUDO-SINOPSE?

As várias reflexões apresentadas, da *p.22* à *p.25* deste relatório foram desenvolvidas a partir destas mesmas questões. Potenciando alguns parâmetros da escrita deste relatório.

No decorrer do dia recebi a notícia de que o ator que inicialmente iria fazer o monólogo, não poderia continuar no projeto, por não se poder comprometer com algo que não lhe pudesse dar retorno financeiro. Infelizmente, para muita gente, é necessário termos intermitências entre trabalhos da área artística com áreas de financiamento mais certo e garantido. Visto que esta é uma área em si precária e muitas vezes até exploratória e acima de tudo incerta, demorando por vezes meses a ser recebido o pagamento do trabalho. Por incapacidade financeira não teria como me predispor a poder pagar um cachê pelos meses todos que teríamos em frente. Obviamente que é mais do que compreensível que se perca pessoas nestes processos, porque não podemos exigir que estejam apenas pro bono e que trabalhem só e apenas para isto, sem retorno que as possa suportar.

Prossigui então a procurar atores por várias formas e meios, ao que se tornou um pouco complicado pois muitas das respostas eram com pouca disponibilidade geral ou simplesmente deixavam de responder.

Entretanto, felizmente vários dias depois encontrei um possível ator, por sugestão de uma pessoa conhecida. Em termos de perfil, ironicamente, tinha algumas linhas de parecença com o ator que inicialmente iria fazer a peça.

20 ABRIL – TESTE

Realizou-se o primeiro teste com o Luís Alonso. Falamos sobre a peça, o que procurava e tentei demonstrar um pouco do que seria o processo de ensaios e construção cénica.

Efetuaram-se vários tipos de aquecimento: vocal e físico. O aquecimento varia consoante a pessoa, havendo até quem não faça ou acredite em aquecimento. Acredito que o aquecimento além da preparação e ativação do corpo e da voz ajudam a que o ator esteja mais desperto e preparado para cena.

Leram-se excertos do texto, onde me foi possível entender várias lacunas visto que o ator não tinha formação concreta em interpretação e maioria dos trabalhos que realizou rondavam a performance, com menor atenção ao texto em si mas mais focado na emoção em si. Encontrei nele algumas dificuldades em termos de dicção, em estar imóvel muito tempo e também alguma dificuldade na compreensão textual em primeiro contacto. Vi, no entanto, um grande potencial que me fez acreditar que poderia ser uma boa escolha.

Depois de 2 horas, terminado o “teste”, falamos sobre o que sentiu e se lhe parecia interessar que trabalhássemos juntos. Felizmente, o ator aceitou ficar no projeto e prosseguimos para verificação de possíveis datas de ensaios e de apresentação.

30 ABRIL – LEITURA

Neste dia, convidei alguém formado dentro da área teatral – que me tem acompanhado nos processos criativos dos últimos anos – para ler e comentar sobre o texto, a partir da sua perspectiva.

Tiago Póvoas Correia, Ator, Mestre em Teatro e Comunidade compartilhou a seguinte reflexão:

“Fiquei realmente impressionado e intrigado com o que li até agora. A complexidade da proposta, aliada aos elementos criativos mencionados, desperta uma enorme curiosidade sobre como esses conceitos vão se traduzir efetivamente no palco. A transição do texto e das ideias para a materialidade cénica são um processo fascinante, onde cada componente – desde a performance dos atores até à sonoplastia e cenografia – ganha forma e vida de maneira única.

Estou particularmente interessado em ver como será a atmosfera sonora, que me foi tão detalhadamente descrita, como interagirá com o espaço e com as ações do ator em cena. Mal posso esperar para ver como esses sons, gestos e movimentos se entrelaçam, dando corpo à narrativa de forma concreta. Estou muito curioso.”

16 MAIO – ESBOÇO DE SEGUNDO ATO

Escrevi um esboço do que seria o segundo ato da peça. Completamente díspar do monólogo, rápido (com tempos de resposta de comédia) e possivelmente risível.

Neste segundo ato, procuro explorar a problemática do ego do encenador como um tema central, utilizando-o não apenas como um comentário sobre o processo criativo e as suas problemáticas de equipa e hierarquia, mas também como jogo com o público. A proposta é *brincar* com as tensões e problemáticas que surgem a partir da presença desses problemas, evidenciando como pode isso influenciar a dinâmica da produção artística.

Introduzindo uma camada meta teatral, onde o próprio ato de dirigir e encenar se torna parte do enredo, coloco o encenador como uma figura visível, que ultrapassa o seu papel nos bastidores para se tornar um elemento da própria ficção.

A quebra da quarta parede é quebrada e torna-se cena. Ao envolver diretamente os espectadores na desconstrução da ilusão teatral, o ato performativo torna-se mais próximo e tangível, desafiando a passividade do público e convidando-o a questionar a veracidade e a artificialidade do que está a acontecer. Este diálogo entre a ficção e a realidade tem como objetivo não apenas provocar reflexão, mas também jogar com as expectativas do público.

A introdução da falsa equipa técnica, composta por atores que dizem ser os responsáveis pela montagem, é uma tentativa de truque narrativo que visa ampliar ainda mais essa sensação de realismo dentro da ilusão, confundindo. O público será levado (ou não) a acreditar que a equipa técnica não faz parte da própria estrutura da peça. Ao mesmo tempo, o encenador fictício, que aparece como o criador do espetáculo, serve para misturar as identidades e provocar uma confusão intencional, onde o espectador é desafiado a distinguir o que é falso e o que é real.

A intenção final é criar um momento em que o público seja simultaneamente cúmplice e vítima dessa ilusão, gerando um impacto que vá além do mero entretenimento e toque em alguma essência de questionamento.

Assim sendo, segue-se o esboço do Segundo Ato:

II

fake **TEAM WORK**

São todos atores. Ninguém é quem diz ser. A peça vai SEMPRE atualizando. Todas as informações de datas, locais e veracidade do dia e local correspondente são atualizadas. Tudo acontece com o Ator do Monólogo sentado confuso e incrédulo no monte de terra, luzes gerais ligam quando pedido, o Ator permanece lá. Tudo em ritmo de quase interrupção.

ESCRITOR/ENCENADOR – *a sair da régie* Ok. Por mim chega não consigo mais. Voltaste a meter uma luz onde não era suposto. Isto faz algum sentido? Ontem no ensaio geral isto não aconteceu! Estás a fazer-me passar por maluco? Eu não sou maluco! Eu não ia querer uma luz ali se não está lá ninguém. Estás a pôr em causa o meu trabalho.
dirige-se ao público

Eu peço imensa desculpa. *para Ator do Monólogo* Parou! *redirige-se ao público* Peço imensa desculpa, mas não vai dar para continuar. Estão a ocorrer demasiados erros técnicos e depois eu é que vou ficar mal visto.

Luz por favor. Alguma coisa.

Desculpa (*nome do Ator do Monólogo*), mas assim eu não consigo.

TÉCNICO DE LUZ - Mas os erros acontecem. Talvez se o ambiente de trabalho fosse melhor e sem ser em cima do joelho não tivessem acontecido erros destes.

ESCRITOR/ENCENADOR - Isto é sempre assim, nunca há tempo pra nada. Oh, não me venhas com coisas.

TÉCNICO DE LUZ - Se não tivesses dito provavelmente ninguém reparava!

ESCRITOR/ENCENADOR - Ah não? Não. Olha, reparei eu. Tal como reparei que houve problemas no som. Então aquilo fica a fazer ruído do nada porquê?

TÉCNICO DE SOM – *da régie* A clipar.

ESCRITOR/ENCENADOR - Ah?

TÉCNICO DE SOM – *da régie* A clipar, o som estava a clipar. Não há nada a fazer, as colunas não são grande coisa.

ESCRITOR/ENCENADOR - Ah, agora a culpa é do material. Mas também ouvi algumas coisas a entrarem fora do tempo!

CONTRARREGRA - *a mexer no telemóvel a entrar em cena* Também não sei pra que é que decidiste fazer um monólogo, isto é uma seca descomunal.

ESCRITOR/ENCENADOR - Quê? Não te consigo ouvir. PROJETA!

CONTRARREGRA – *ainda a mexer no telemóvel* Perdi o jogo do ____
(*Benfica/Sporting/Porto ou jogo de futebol “importante” que houver no dia e idealmente no horário em que decorre a peça*) pra esta merda?

ESCRITOR/ENCENADOR - Ah sim? Oh, perdeu o joguinho? Tu tens muita piada realmente.

PRODUÇÃO - Desculpem

ESCRITOR/ENCENADOR - Agora não! És um engraçadinho tu.

PRODUÇÃO - Não é que

ESCRITOR/ENCENADOR - AGORA NÃO

PRODUÇÃO - Eu Trouxe

ESCRITOR/ENCENADOR - JÁ DISSE QUE AGORA NÃO

PRODUÇÃO - Mas

ESCRITOR/ENCENADOR - AAA

PRODUÇÃO - Eu

ESCRITOR/ENCENADOR - EHHH

PRODUÇÃO - Mas é a lista

ESCRITOR/ENCENADOR - AAAA!

Levanta-se senhor/a da plateia

SENHOR/A PLATEIA - Eu peço desculpa, eu só vim ver a peça, mas se não forem terminar queria perguntar se não há problema em ir embora. Ainda tenho uma viagem grande para casa...

ESCRITOR/ENCENADOR – Hm. Onde é que mora?

SENHOR/A PLATEIA – Moro ali para os lados de _____. (*local não muito longe do local da peça*)

Ali perto do _____. (*nome de local de referência próxima, como alguém que começa a dar referências da terrinha, onde tudo é na verdade perto*)

ESCRITOR/ENCENADOR – *vai consentindo durante a fala anterior* Ah... Sim, estou a ver.

COMEÇA MÚSICA

DESREVISTA

aproximam-se uns dos outros em posições clichês de teatro de revista

Ora então:

Adrecista.

Ator. Atriz. Intérprete.

Autor.

Auxiliar de camarins.

Bilheteira.

Carpinteiro.

Cenógrafo.

Compositor.

Coreógrafo.

Contrarregra.

Costureira.

Desenhador de luz.

Diretor de Atores.

Diretor Musical.

Diretor de palco.

Figurista.

Frente de sala.

Maquilhador/Caracterizador.

Operador ou técnico de Luz.
Operador ou técnico de Som.
Produção.
Secretariado de produção.
Serralheiro.
Senhora da limpeza.
Sonoplasta.
Encenador.

FRENTE DE SALA – E antigamente eram ainda mais. Diz-se.

TÉCNICO DE SOM – Claro que agora tudo isto reduzido a uma equipa de 10.

CONTRARREGRA – Se fosse televisão são 30 vezes mais nomenclaturas! E pessoas.

FRENTE DE SALA – 10, quando são sequer 10 porque não se pode pagar a maior parte das pessoas. Quando se paga.

CONTRARREGRA – Portanto digamos uma equipa de 5.

PRODUÇÃO – Se, se paga!

TÉCNICO DE LUZ – E sempre que possível incluir estagiários.

FRENTE DE SALA – Oportunidades curriculares!

TÉCNICO DE LUZ: Hoje em dia, temos de ser obrigatoriamente práticos.

TODOS:

Tu aí sentado/a/e

Estás a gostar?

Do drama todo

Que te estamos a dar?

Já nem sabes o que é
Que vieste aqui fazer
Tudo na vida é falso
Não sei se estás a entender

Destruir a magia da TV
Do teatro e não sei mais o quê
A parede tem mais do que tu vês
E depende de todos pra poder acontecer

ESCRITOR/ENCENADOR - Não venham com essas teorias de equipa maravilha porque já sabem que eu não funciono assim! Amigos, amigos, negócios à parte. Isto do todos por um, um por todos é tudo muito bonito, mas eu é que sou o encenador. PONTO FINAL. Quem é que te dá trabalho? Quem é que está a contratar-te?

TÉCNICO DE LUZ - Não há contratos em artes... *olham todos para ele* Ou QUASE não há, pronto. *PAUSA* Mas é preciso sorte.

FRENTE DE SALA - Nós estamos à bilheteira?

CONTRARREGRA - Eu estou a valor fixo.

TÉCNICO DE LUZ – *sussurro, desconfiado-curioso* Quanto é que vais receber?

FRENTE DE SALA – Os nossos nomes nem estão na folha de sala.

ESCRITOR/ENCENADOR – Olhem, adeus que eu não aguento mais isto. *sai de cena*

TODOS - E o público?

Produção vai buscar o Escritor/Encenador

Destruir a magia da TV
Do teatro e não sei mais o quê
A parede tem mais do que tu vês
E depende de todos pra poder acontecer

Não é isto motivacional
É na verdade uma vergonha nacional
Artes não são Portugal
Exploração! é que é nossa e é sempre tão normal

Tudo o que tu vês
Não é real e tu crês
Mas a vida é uma miragem
Mas a vida é uma miragem

É tudo uma farsa
É tudo uma mentira

Algum Ator cai, como se tropeçando na dança. Atores preocupam-se de forma verosímil.

Tudo o que tu vês
Não é real e tu crês
Mas a vida é uma miragem
Mas a vida é uma miragem
Mas a vida é miragem

No final da canção rebentam dois canhões de confettis, um dos dois ASSUMIDAMENTE demora mesmo depois da música acabar, tendo dificuldade em rebentar o canhão. Atores com olhos em pânico.

ESCRITOR/ENCENADOR – ESTÃO DESPEDIDOS!

Rebenta-se o último canhão de confettis ou simplesmente desiste de tentar. Saem de cena. Ator do Monólogo continua no mesmo sítio. Perplexo. Sem se mexer. Dá um tempo. Levanta-se e sai confuso, como que em choque, meio zozzo.

No final da peça Frente de Sala e Produção abrem as portas e entregam a folha de sala seguinte que completa a folha de sala inicial, com o nome dos intérpretes e identificação do Ato II.

Recebem as pessoas agora com um sorriso e dizem: “Bem-Vindo”.

30 MAIO – LEITURA

Fui desenvolvendo o texto, estando próximo de o terminar e convidei uma pessoa exterior ao meio teatral e exterior ao processo para que desse o seu ponto de vista e opinião.

Ter feedback de pessoas que não são da área teatral ou artística é extremamente valioso por várias razões. Em primeiro lugar, trazem uma perspectiva não filtrada, oferecendo *insights* como público geral, que não tem conhecimento técnico ou preconceções sobre a linguagem teatral. Essa perspectiva é crucial, porque a peça não é destinada apenas a formados ou pessoas da área, mas antes a uma audiência ampla, composta por pessoas e não formações.

Este tipo de *feedback* pode revelar elementos da peça que, de outra forma, passariam despercebidos. Além disso, o *feedback* ajuda a perceber a clareza que se passa ou não da narrativa e o possível impacto da peça, permitindo que se identifique se a mensagem e a estética estão a comunicar de forma acessível e eficaz.

Convidei **Ângelo Ribeiro**, formado em Biotecnologia, a ler tudo o que tinha escrito, compartilhando o seguinte:

“Isto é um exemplo inexorável da condição humana que perdura com o passar das eras, pois explora de maneira profunda e visceral as questões e conflitos que são universais. O texto consegue captar essas nuances de forma envolvente e poderosa, o que achei super cativante. Desde o início, fui completamente absorvido pela leitura, mantive-me a ler a peça sem freio, sentindo-me cada vez mais imerso na narrativa, sem conseguir interromper o fluxo. À medida que avançava, fui tendo reações ambíguas ao que lia, em parte por causa da complexidade das emoções e temáticas abordadas, que apesar do peso

que se esperaria da morte, é um peso diferente. Os temas oscilam entre o familiar e o desconcertante, o que só intensificou o meu interesse sobre a peça.”

6 JUNHO – TÉRMINO DE TEXTO

Neste dia, após um longo e intenso processo, finalizei a escrita do primeiro ato, o monólogo. A junção e concretização de ideias que estavam a ser trabalhadas, desenvolvidas e amadurecidas ao longo de vários meses, já no final do primeiro ano de mestrado, tornou-se próxima de término. Prossegui ao envio do texto para o ator, curioso para saber as suas impressões e entender como iria interpretar aquelas palavras, que agora já não seriam de todo minhas.

7 JUNHO – LEITURA

Neste dia desenvolvi o segundo ato e convidei o **João Rocha**, Designer Gráfico a ler o monólogo, de onde adveio o seguinte feedback:

“A primeira coisa que eu retirei do texto foi: uau (muitas) páginas! A segunda foi que se trata de alguém que está numa espécie de surto ou transe, que se perde muito nas palavras de um jeito específico, não só por ser prolixo. Era literalmente uma reflexão sobre todas as coisas, sobre TUDO o que fazia a vida dele ser a vida dele. Acho que é muito sobre arrependimentos de vida também, então, acho que às vezes quando a gente pensa sobre os arrependimentos da vida acabamos por entrar num poço muito fundo e vamos descendo nele.”

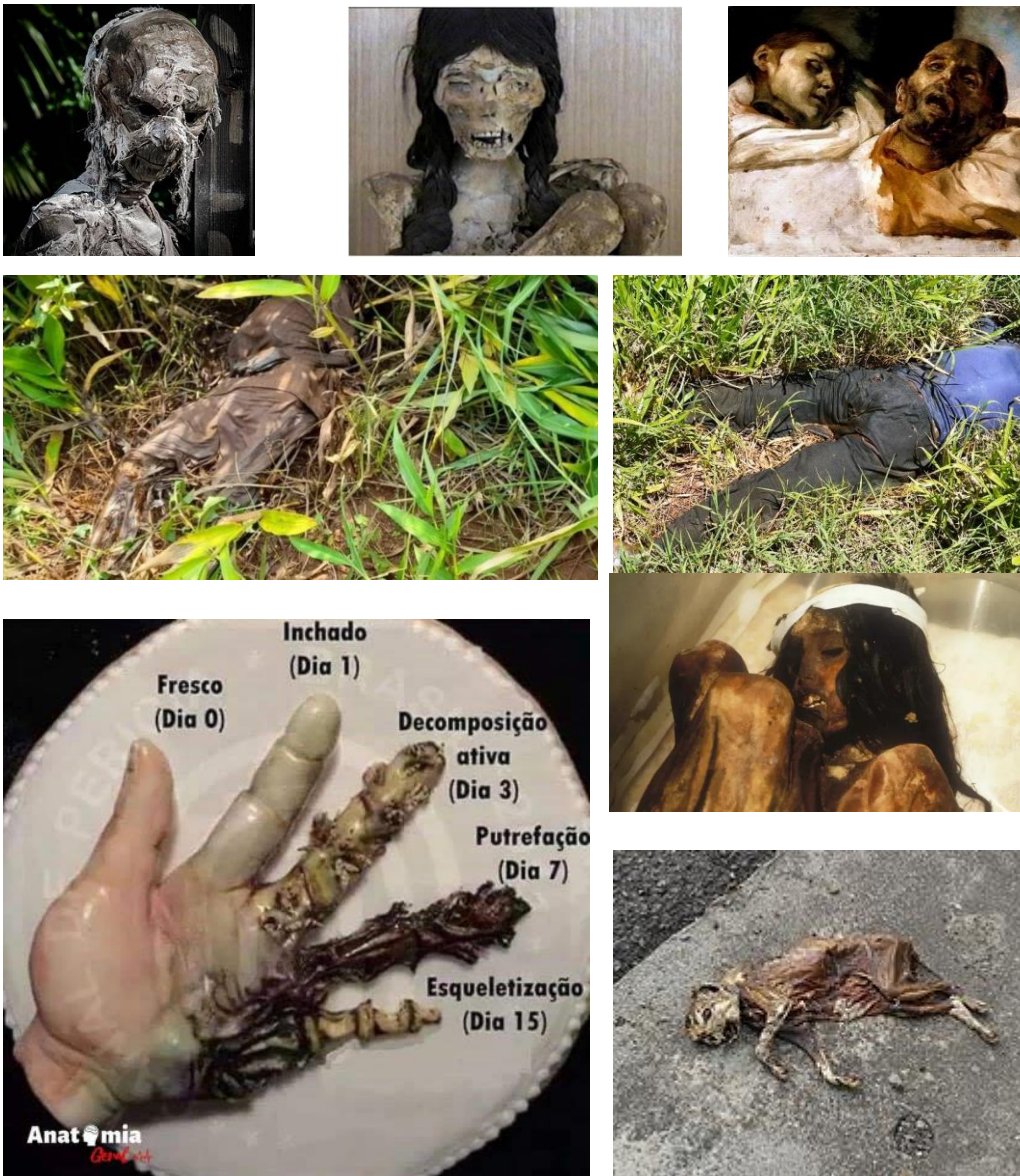
9 JUNHO – MOODBOARD

Neste dia desenvolvi um *moodboard* para a cenografia e figurino. Um *moodboard* é um conjunto de imagens que se aproxima das ideias que temos ou queremos realizar concretamente. O *moodboard* pode ser essencial num processo criativo porque oferece clareza visual e conceitual, alinhando a uma visão estética, inspirando a novas ideias e facilitando decisões – podendo entender-se melhor o que poderá ou não funcionar e ser ou não exequível.

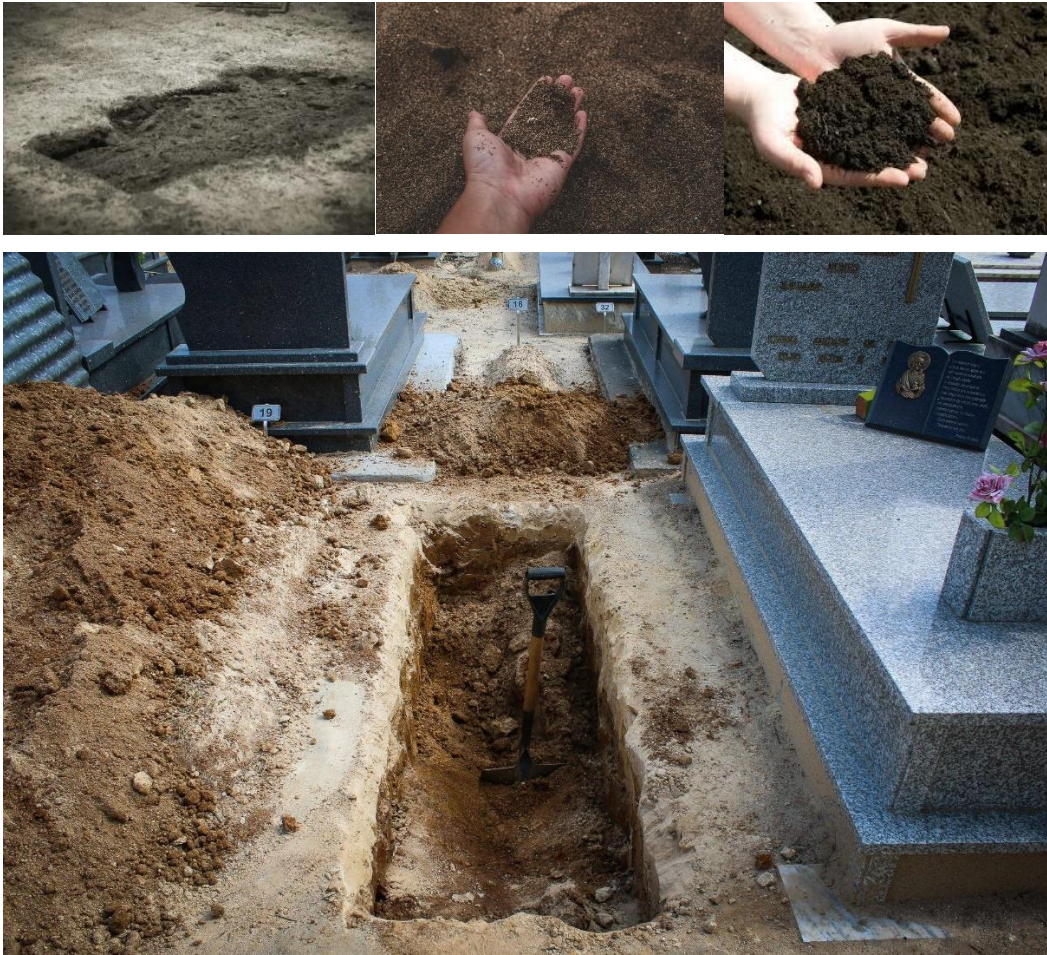
CAIXÃO:



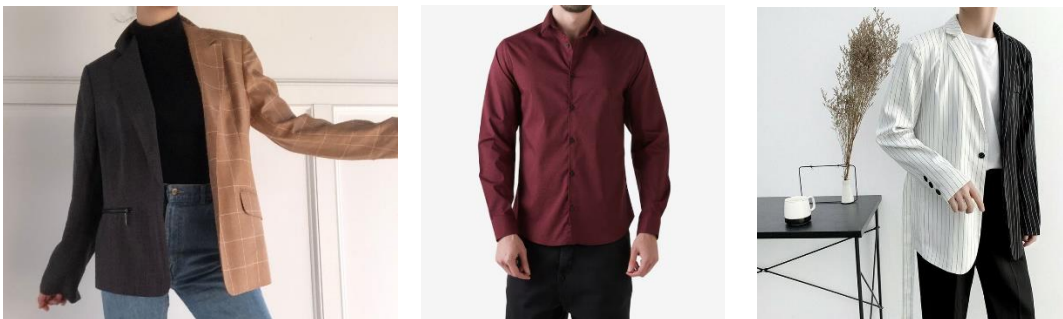
CADÁVER/CORPO:



MONTE DE TERRA/TUMBA:



FIGURINO:



15 JUNHO – LEITURA

Neste dia realizamos a leitura do texto e fizemos aquecimento vocal e físico. A leitura do texto do primeiro ato com o ator foi um momento crucial no processo criativo, marcando o início de uma nova fase na construção da peça. Esta leitura não foi apenas uma

verificação técnica do texto escrito, mas uma oportunidade de testar a sua ressonância no espaço e na voz, de perceber como as palavras ganham vida através do corpo e da voz do intérprete em específico, variando sempre dependendo da pessoa. É sempre curioso observar como o que estava restrito ao papel adquire uma outra dimensão ao ser falado, sentido e interpretado por alguém que traz a sua própria bagagem e sensibilidade para o projeto.

Durante a leitura, pude notar como certas frases ganhavam um peso inesperado ou outras perdiam sentido, como pausas e silêncios que eu não tinha planeado se tornaram essenciais, necessárias ou excessivas para o fluxo do texto. A interação com o ator também me proporcionou uma compreensão mais profunda das camadas emocionais que o texto pode evocar, revelando nuances que talvez eu não tivesse considerado plenamente durante a escrita. Este momento de partilha e de troca é, sem dúvida, um dos pontos mais enriquecedores no processo de criação teatral, pois, enquanto autor e encenador, eu deixo de ser o único responsável pela obra – ela começa a pertencer também aos outros envolvidos, a moldar-se e a transformar-se em conjunto.

A partir desta leitura, começaram também a ser traçadas as linhas para a marcação dos ensaios, momento fundamental para a materialização da peça. Os ensaios não são apenas uma repetição de cenas, mas um processo contínuo de procura e descoberta. É neste espaço que o texto, as ações e as intenções ganham forma e onde as escolhas feitas podem ser testadas, corrigidas e aprimoradas. Pude perceber, já nesta fase, que o primeiro ato exigiria um trabalho minucioso de ritmo e de construção de tensões dramáticas, algo que só o confronto direto com a prática teatral me permitiria ajustar.

Além disso, a marcação dos ensaios trouxe consigo a antecipação de uma possível data de apresentação da peça. A ideia de apresentar a peça provoca um misto de curiosidade e de incerteza. Será que as escolhas feitas até agora vão causar o efeito desejado? O objeto vai funcionar? Como é que o público vai reagir? Estas são perguntas inevitáveis que nos perseguem enquanto criadores, mas são também as que nos impulsionam a continuar na procura em cada detalhe.

Anotei a duração do tempo de leitura, que, com breves paragens deu 55 minutos.

Ir tomando nota e consciência de quanto poderá durar a peça é crucial para entender o que precisa de ser retirado, ritmado ou prolongado.

25 JUNHO – PRODUÇÃO

Neste dia realizei uma reunião de produção com a Rute Reis, um momento decisivo no processo organizacional da peça, proporcionando uma visão clara sobre o planeamento dos ensaios e as apresentações futuras. Este encontro serviu não apenas para alinhar as expectativas em relação ao cronograma e conciliação com as aulas e apresentações de outros anos, mas também para consolidar a associação entre a criação artística e a estrutura produtiva que a sustenta. Com a proximidade das apresentações em setembro e o avanço das fases de ensaio até agosto, foi essencial discutir todos os detalhes logísticos e técnicos que envolvem a realização do espetáculo.

Durante essa reunião, tratamos de ajustar o calendário de ensaios, um fator crucial para garantir que tínhamos tempo suficiente para conseguir consolidar a peça tanto em termos de ensaios como ensaios no espaço de apresentação. Esta organização prévia é fundamental para que possamos trabalhar com “segurança” e evitar surpresas de última hora (que acabam sempre por acontecer, no entanto quanto mais precavidos menos possivelmente são). Estabelecemos as datas de acordo com a disponibilidade do ator e com a disponibilidade das salas.

Além do planeamento de datas, outro ponto central da reunião foi o desenvolvimento das questões técnicas relacionadas com o cenário, vendo o material disponível e o que podia ou não ter de sair do meu bolso em termos de gastos. Analisei também as várias possibilidades dentro do material disponível para poder construir a cena.

27 JUNHO – ENSAIO

O ensaio deste dia, foi um momento essencial para aprofundar o processo criativo, começando com aquecimento de voz e corpo. Os aquecimentos, para mim, são fundamentais para preparar o ator, tanto fisicamente quanto emocionalmente, para se conectar com o texto e com o espaço de forma plena, sem distrações mentais e desconcentrações. O aquecimento vai além do simples preparo muscular ou vocal; é um momento de sintonização entre o ator, o espaço, o corpo e a mente.

Após esse aquecimento, passamos à análise do texto. Cada palavra, frase, e pausa foi cuidadosamente dissecada, procurando esclarecer não (o que me fizesse sentido esclarecer) só o que está dito, mas também o que está nas entrelinhas. Esta análise

detalhada é essencial para que o ator compreenda a profundidade e a complexidade do texto, dando claro abertura para o seu ponto de vista e ideias.

Trabalhamos também sobre as intenções nas falas e ações, tentar compreender o que a persona do texto deseja, o que sente ou não sente e como essas intenções se manifestam na cena.

Ao longo do ensaio fui dando várias indicações ao ator, ajustando pequenos e grande detalhes de interpretação, gestos, posturas e intenções. As orientações não são impositivas, mas colaborativas, uma troca criativa entre encenador e ator – sem serem ditatórias.

9 JULHO – ENSAIO

Neste ensaio, concluímos (estando sempre tudo em potencial alteração, sempre) a análise minuciosa do texto. Terminar esta etapa permite-nos focarmos nas intenções subjacentes a cada fala e ação, aprofundando as motivações da persona e o seu percurso textual e emocional. Durante o ensaio, o diálogo com o ator foi essencial para ajustar nuances e explorar diferentes possibilidades de interpretação. As indicações que dei não se limitaram a questões técnicas, mas procuraram também estimular a criatividade do ator, guiando-o para escolhas mais orgânicas e coerentes com a proposta da peça.

16 JULHO – ENSAIO E PRODUÇÃO

O ensaio de hoje, realizado no espaço de apresentação, trouxe uma nova camada de compreensão para o trabalho. Estar fisicamente no palco permite ao ator explorar de forma mais tangível a relação entre o corpo e o espaço, ajustando as suas ações à arquitetura que o envolve. As noções de espaço têm uma importância vital, porque a movimentação e presença física começam a dialogar diretamente com o ambiente ao redor. Esta exploração foi também textual, conectando as palavras ao movimento de maneira mais essencial.

Experimentei possibilidades de cenografia e efetuei a idealização concreta das luzes e do material necessário, começando a formar-se uma panóplia de possibilidades concretas,

oferecendo uma visão mais clara sobre como esses elementos vão complementar a atmosfera através do material necessário e disponível.

27 JULHO – LEITURA

Neste dia realizei uma leitura do segundo ato com convidados. Um momento importante para avaliar o texto a partir de diferentes perspectivas. Contar com opiniões de pessoas ligadas ao meio teatral e ao processo criativo que tenho vindo a desenvolver ao longo de vários anos permitiu uma análise mais detalhada do ato, destacando pontos de força e possíveis ajustes. A troca de ideias ajudou a reforçar o que já poderia funcionar e trouxe novas sugestões e questões, enriquecendo a abordagem da peça e a sua futura encenação.

Lucas França, Encenador, durante a leitura referiu:

“Está bem escrito. No entanto não concordo com a mensagem que passa, visto que foca tudo no problema como sendo o Encenador.

- Mas não pode ser ele o problema também? (perguntei)

- Sim. Pode. Mas na minha visão (no Brasil) não há tanto esses problemas de ego e imposição dos Encenadores. Pelo menos na minha experiência. (*Risos*) Portanto eu entendo onde quer chegar, mas creio que não o desenvolveria dessa forma, mas de uma forma mais geral ou afunilando criticamente para de onde realmente vêm os problemas, que no caso são superiores ao Encenador ou ao teatro em si. São estruturais e de Estado. Não penso que se deva tratar do Ego mas antes entender quais são as implicações dos meios de produção que geram essas “dores” e atitudes vistas.”

João Pecegueiro, Técnico de Luz e Som, após a leitura referiu:

“Gostei imenso da dinâmica de escrita e a interação entre as personagens, entre a falsa equipa técnica e o falso encenador. A forma como os diálogos fluem e a relação entre elas é construída. Poderá ser difícil de se fazer, pela questão da veracidade. Além disso, consigo perceber claramente a sátira presente na cena, acho especialmente aliciante porque é raro ver o papel do encenador a ser exposto de maneira tão direta.”

28 JULHO – PRODUÇÃO

Neste dia, o projeto foi selecionado no Open Call do Festival AMOSTRA, o que possibilitou um desenvolvimento mais estruturado da peça. Este fator levou-me à reflexão que se encontra nas p.33, p.34 e a p.35 deste relatório, referente à orçamentação dentro de um processo criativo. Ao entrar no Festival, no entanto, as datas de apresentação estão limitadas aos dias do festival, havendo uma reorganização de dias de apresentação e comunicação dos mesmos.

DECLARAÇÃO SOB COMPROMISSO DE HONRA

Eu, Hugo Daniel Ferreira Jascobel (nome completo), CC n° 15466672, na qualidade de representante do projeto ACHO QUE FALECI (nome do projeto), selecionado pela **Open Call apoio mestrados + pós graduações**, comprometo-me a entregar o Dossier de Contabilidade (com as respetivas faturas justificadas com o NIF da Associação de Estudantes da Escola Superior de Teatro e Cinema – **502 178 981**) até dia 20 de setembro de 2024. Declaro ainda ter conhecimento das seguintes alíneas do regulamento da Open Call AMOSTRA.

- a) Caso o Dossier de Contabilidade não seja entregue devidamente até dia 20 de setembro de 2024, comprometo-me a devolver o valor parcial e/ou integral do apoio (500 euros).
- b) Os projetos devem estar finalizados, preferencialmente, até uma semana antes da sua estreia no Festival AMOSTRA, que decorre de 30 de setembro a 4 de outubro. A AE ESTC e produção do Festival AMOSTRA poderá pedir para ver os filmes e/ou assistir a ensaios, a partir da data acima descrita, de modo a garantir que a agenda do Festival é devidamente cumprida.

O Declarante

Hugo Jascobel

Data 29/7/2024

29 JULHO – PRODUÇÃO

Neste dia efetuou-se a procura de materiais, o desenvolvimento de figurinos e cenografia, realizei uma pesquisa cuidadosa para identificar elementos que refletissem a meu ver, a identidade da peça.

Foram também remarcadas as datas de apresentação, considerando a participação no Festival AMOSTRA da ESTC, agendando as apresentações para os dias 30 de Setembro e 1 de Outubro.

30 JULHO – PRODUÇÃO

Neste dia prossegui a procura de materiais, o desenvolvimento de figurinos e cenografia.

Os atores que me tinham dado disponibilidade para fazerem o Ato II, comunicaram que não poderiam participar na peça, por indisponibilidade profissional, procedendo à procura de novos atores.

Perder atores durante o processo de uma peça é um desafio. Acontece no caso maioritariamente por ser um trabalho voluntário, logo é mais fácil ser descartado ou não priorizado. Priorizam-se, compreensivelmente, compromissos pessoais e profissionais.

Cada perda exige que se readapte tudo, podendo impactar o processo, dependendo do estado de avanço em que se encontra. O calendário é readaptado constantemente. É obrigatório haver uma flexibilidade e resiliência às possibilidades de perda constantes nestes processos.

No entanto, é um relembrar constante da natureza imprevisível do teatro.

31 JULHO – PRODUÇÃO

Neste dia continuei à procura de material e continuei o desenvolvimento de figurinos e cenografia.

Iniciei a construção do cadáver e costurei à mão, cuidadosamente dois blazers em um e trabalhei na integração de uma saia fundida nas calças, uma escolha deliberada que visa criar uma silhueta intrigante e uma aura andrógena. A fusão dessas duas peças de

vestuário não só reforça a ideia de transformação e dualidade, como também contribui para a narrativa visual do espetáculo.

Segue-se o registo fotográfico do mesmo:



5 AGOSTO – PRODUÇÃO E ENSAIO

Realizei o teste de figurino e percebi que a saia não funcionava conforme o esperado. Além disso, a camisa mostrou-se larga demais, comprometendo a silhueta desejada. As calças, por sua vez, precisam de ser ajustadas para garantir que não caem ao ator. Como o ator precisa de dançar e mexer-se bastante, não poderia ter qualquer tipo de calças, muito menos apertadas.

Após estes testes, finalizei as indicações no guião, garantindo que todas as anotações e direções estivessem claras para a próxima fase do processo de ensaio. Começamos também a construção da coreografia e as ideias referenciais para música da dança final, sendo elas:

- MAX RICHTER: Recomposed Vivaldi – Four Seasons

- MAX RICHTER: Shadow 4
- EINSTEIN ON THE BEACH – PHILIP GLASS – Knee play I
- EINSTEIN ON THE BEACH – PHILIP GLASS – Dance I e Dance IX

Terminei também neste dia a composição das músicas de entrada, cujos links se podem encontrar na *p.38* e *p.39* deste relatório.

6 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia realizei a compra de material de cenografia, selecionando itens essenciais para a construção do ambiente cénico da peça. Esta aquisição incluiu diversos materiais e elementos estruturais que irão compor o cenário. A escolha cuidadosa de cada material visa não apenas a estética, mas também a funcionalidade.

7 AGOSTO – ENSAIO

Neste ensaio, trabalhei com o ator as primeiras cenas decoradas, experimentando também a coreografia. Revisitamos a estrutura das cenas.

Exploramos diversas opções de movimentação, testando diferentes dinâmicas e construímos uma lógica de momentos possível para a partitura de movimentos. O ator foi incentivado a experimentar e a explorar inicialmente livremente, sendo depois afinado e reestruturado pelo meu olhar.

8 AGOSTO – ENSAIO E PRODUÇÃO

Neste dia efetuamos uma releitura do texto, onde me concentrei também nos últimos apontamentos do texto, revisitando cada cena para identificar possíveis alterações e melhorias. Este processo é decisivo para garantir que a estrutura narrativa está sólida e eloquente e que a estética geral do texto se encontra conforme desejado.

Durante a releitura, fiz anotações sobre partes que poderiam ser retiradas, ajustando e removendo partes do texto. Após isso, prosseguimos para mais um ensaio e procura do texto em cena.

Neste dia efetuei também, a construção dos espelhos falsos, como se pode ver no seguinte registo de um deles:



9 AGOSTO – ENSAIO

Neste ensaio, concentrei-me na integração da cenografia e dos figurinos, testando como esses elementos funcionavam entre si.

Durante os testes de cenografia, fizemos ajustes no espaço, observando como a disposição dos objetos e elementos cénicos funcionaria melhor nas interações entre o ator e o espaço. Esta exploração ajudou a visualizar melhor o fluxo das cenas e a criar uma atmosfera que refletisse a intenção da peça. Como ilustra o seguinte registo:



Simultaneamente, trabalhamos o texto e a memorização do ator. Por se tratar de tanto texto tornou-se claro ser necessário o uso de algum tempo de ensaio para o ator memorizar o texto.

Trabalhamos também a consolidação do texto, trabalho este que vai ter de ser efetuado de uma forma constante.

10 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia realizei pesquisas para encontrar soluções para a restante cenografia da peça, entre o que me era disponibilizado da escola e o que não era.

11 AGOSTO – ENSAIO

Neste dia realizamos mais um ensaio, onde tirei alguns apontamentos textuais. Após o ensaio fui desenvolvendo a música da dança e efetuando as gravações necessárias das vozes da mesma, tal como a gravação dos instrumentos que a compõem.

13 AGOSTO – ENSAIO

Neste dia, realizamos um ensaio focado no trabalho de texto e continuamos a memorização das falas do ator.

Com o progresso na memorização, o ator sentiu-se mais seguro, conectando-se melhor com o que dizia. Refletimos sobre a evolução do texto e o que ainda tinha de ser aprimorado, o texto vai sendo consolidado aos poucos.

Continuei também a sonoplastia das cenas seguintes finais que se podem encontrar na *p.39* e *p.40* deste relatório.

14 AGOSTO – ENSAIO

Neste ensaio, realizamos testes com sonoplastia, integrando o som com o texto. O ator continuou a memorização das falas e continuamos a insistir na consolidação do texto e

movimentação. Discutimos as partes que ainda precisavam de ajustes e melhor consolidação.

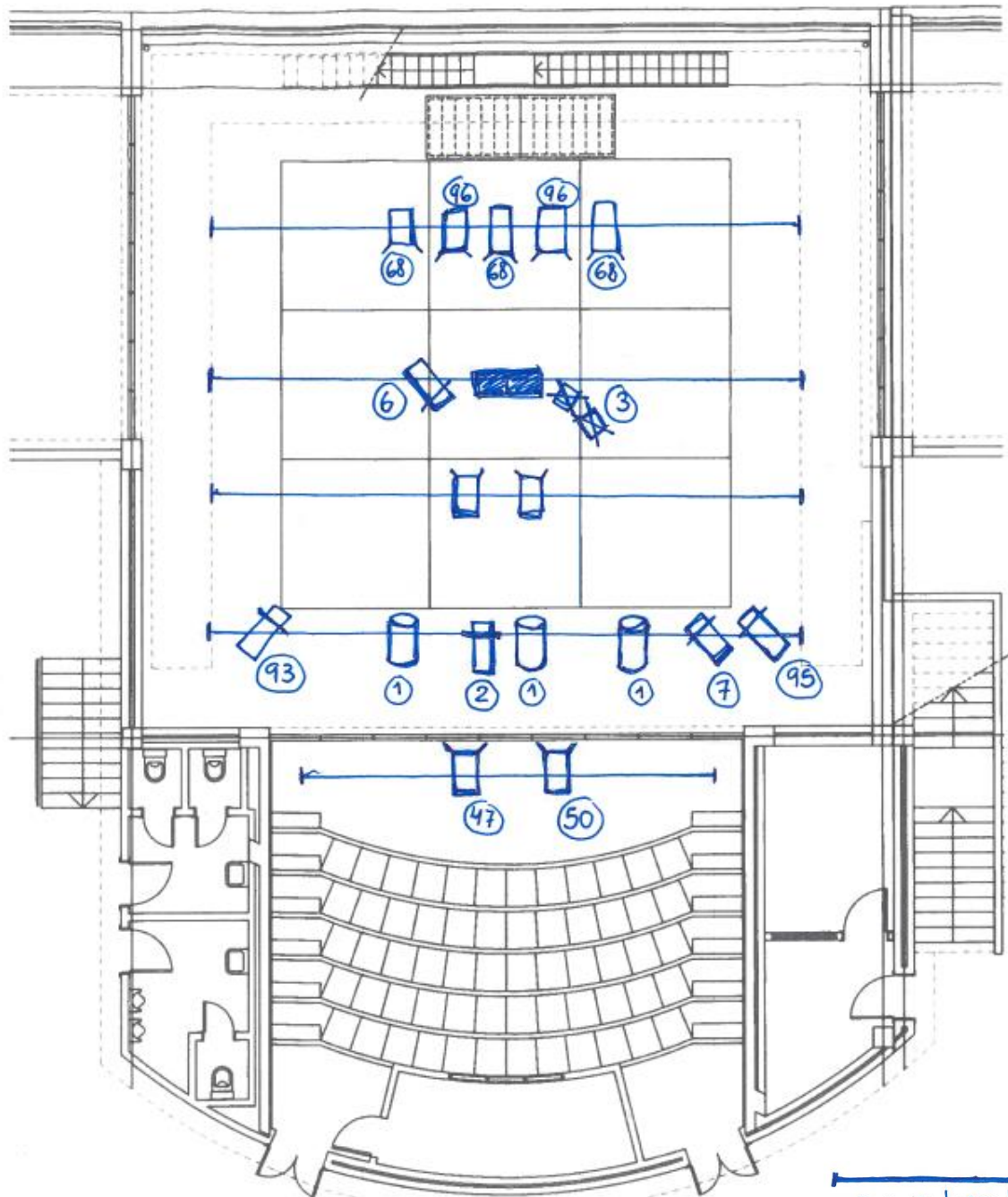
15 AGOSTO – PRODUÇÃO E MONTAGEM

Neste dia, observei o material de luz disponível no pequeno auditório – espaço de apresentação - e realizei a afinação das luzes, procurando uma ideia geral de como poderiam ser utilizadas na peça, percebi também quais projetores teria de adicionar tal como material extra, como: filtros, porta-filtros, cabos de ligação e projetores de chão.

16 AGOSTO – PRODUÇÃO E MONTAGEM

Neste dia prossegui a afinação de luzes e adicionei os projetores e material que faltavam. Segue-se na página seguinte a planta do pequeno auditório, respetivos projetores e disposição:

2 Auditorio
Escala 1/100



(PROJETORES IDENTIFICADOS CONSOANTE
O NÚMERO PRESENTE NA PROGRAMAÇÃO)

- varas contrapesadas
- PROJETOR RECORTE
- PC
- PARES DE CHÃO
- PARES
- ESPELHOS SUSPENSOS

DISCRIMINAÇÃO DE PROJETORES E RESPETIVAS CARACTERÍSTICAS:

- ① **3 PARES**
- ② **RECORTE**
- ③ **2 PARES / CONTRAS** – Filtro **Vermelho** (esquerda) + Filtro **Âmbar** (direita)
- ⑥ **RECORTE** – Filtro **Corretor**
- ⑦ **RECORTE** – Filtro **Corretor**
- ④⑦ **PC / FRENTE** – Filtro **Vermelho**
- ⑤⑩ **PC / FRENTE** – Filtro **Vermelho**
- ⑥② **PC / PICADO** – Filtro **Corretor**
- ⑥③ **PC / PICADO** – Filtro **Corretor**
- ⑥⑧ **3 PC / CONTRAS**
- ⑨③ **RECORTE** – Filtro **Corretor**
- ⑨④ **RECORTE** – Filtro **Corretor**
- ⑨⑤ **RECORTE** – Filtro **Corretor**
- ⑨⑥ **2 PC / CONTRA** – Filtro **Vermelho**

17 AGOSTO – ENSAIO E PRODUÇÃO

Neste dia tivemos mais um ensaio, onde efetuamos testes de luz, continuamos o trabalho de texto e memorização insistindo na consolidação do mesmo. Prossigui também à gravação de *cues* e tempos de *cues* de luz, que pudessem transmitir a ideia de passagem de tempo – dia para a noite.

Segue-se nas seguintes página a lista de *cues* identificando cada projetor e as deixas para cada *cue* (*estando também presente as deixas de som*):

CUES LUZ/SOM ACHO QUE FALECI

NÉVOA-OPCIONAL - (USAR MÁQUINA DE FUMO UNS MINUTOS mais ou menos 10 MINUTOS ANTES DE ABRIR PORTAS, DEIXAR O FUMO SUBIR E COMEÇAR A DISSIPAR PARA APENAS FICAR UMA ESPÉCIE DE NÉVOA)

MÚSICA (ENTRANCE) DE ENTRADA DE PÚBLICO POUCO ANTES DE SE ABRIR PORTAS

0.0 BLACKOUT + LUZ DE PÚBLICO/SALA

0.1 DESCER TELA DE PROJEÇÃO ANTES DE SE ABRIR PORTAS

PÚBLICO ENTRA

0.2 PROJEÇÃO - ANÚNCIO DE DESLIGAR TELEMÓVEIS

0.3 VÍDEO TERMINA - RECOLHA DE TELA DE PROJEÇÃO (ENQUANTO SAI ENTRA MÚSICA)

MÚSICA (KAZOOS + ÍNICIO)

0.4 LUZ PÚBLICO/SALA SAI EM FADEOUT (ENQUANTO TELA DE PROJEÇÃO TERMINA DE SE RECOLHER E DURANTE OS KAZOOS)

DURANTE MÚSICA (INÍCIO)

1 LUZ/MANHÃ - PROJETO[R]1 a 54% - duração de transição 1:00mns

2 DEIXA: "observa o vazio Envelhecer é esquecer e eventualmente ser esquecido."

LUZ DIA FORTE - PROJETO[R]1 a FULL + [7] FULL - duração de transição 1:00mns

3 DEIXA: "É como gritar para um tsunami parar, AAAAAAABLRBLRBLRBLRBLR vais ser engolido na mesma, por mais que grites. Hm? *risito* Sim."

TRANSIÇÃO LUZ TARDE para PENUMBRA NOITE - PROJETO[R]7 a FULL - duração de transição 4:00mns

4 DEIXA: "CUIDADO COM O DIDATISMO. NÃO EXPLIQUES DEMASIADO. CUI DA DO."

LUZ LUAR - PROJETO[R]7 a FULL + [6] a FULL + [93] a FULL - duração de transição 3:00mns

MÚSICA SINOS LONGE

DEIXA: "Só berrei pela agressão que é abrir os olhos mais uma vez neste mundo, no entanto nenhuma lágrima se derramou. Só berrei."

MÚSICA SOM AGUDO

DEIXA: "Os pés a contorcerem. O som agudo a preencher os ouvidos como por vezes a tua televisão fazia."

5 DEIXA: Começa a descer as escadas.

CONTRAS - PROJETO[R]1 a 50% + [68] a 60% - duração de transição 0:30mns

MÚSICA EUGÉNIO + SHIKATA NAI

6 DEIXA: Começa gestos de mimética/ballet

CONTRA + MIMÉTICA BALLE[T] - PROJETO[R]1 a 50% + [2] a FULL + [68] a 60% - duração de transição 0:30mns

7 DEIXA: Acaba gestos de mimética/ballet começa dança

COMEÇA DANÇA – PROJETOR 68 a 60% - duração de transição 0:05mns

8 DEIXA: *Continua dança*

CONTRA + FRENTE VERMELHAS – PROJETOR 47 a 50% + 50 a 50% + 68 a 60% - duração de transição 0:05mns

9 DEIXA: *Quando corre canídeamente para subir escadas para começar a escavar*

DESENTERRAR CORPO/LUZES “DOS INFERNOS” – 96 a 55% - duração de transição 0:30mns

10 DEIXA: *Intensifica escavação*

QUANDO TERMINAR A CUE ANTERIOR – PROJETOR 96 a 55% + 3 a FULL - duração de transição 0:20mns

11 DEIXA: *ABRE CAIXÃO*

ENTRA À FACIL MAL ABRE CAIXÃO – PROJETOR 6 a FULL + 7 a FULL + 93 a FULL - duração de transição 0:00mns

MÚSICA FIM

12 DEIXA: *A MEIO DA VIOLAÇÃO*

INTENSIFICA LUZ SUBTILMENTE – PROJETOR 6 a FULL + 7 a FULL + 62 a 50% + 63 a 50% + 93 a FULL + 94 a 50% - duração de transição 0:20mns

13 DEIXA: *ALGUNS SEGUNDOS APÓS TERMINAR TEXTO*

BLACKOUT EXCRUCIANTE – duração de transição 0:30mns

19 AGOSTO – ENSAIO

Neste ensaio, trabalhei intensivamente com o ator na memorização e consolidação do texto. O foco foi garantir que as falas fossem ditas com fluidez e clareza, quando fazia sentido assim serem, facilitando a compreensão do mesmo.

Durante o processo, realizei uma cronometragem do tempo, que incluiu paragens e retomadas, totalizando 49 minutos. A intenção é que a peça não ultrapasse uma hora.

Além disso, dediquei-me a uma pesquisa concreta sobre o material necessário para a construção do caixão, um elemento cenográfico crucial. A escolha cuidadosa dos materiais é vital para garantir que o caixão não apenas atende às necessidades práticas da cena, alinhando-se à estética, mas sendo também seguro para o ator poder movimentar-se por cima do mesmo.

20 AGOSTO – ENSAIO E PRODUÇÃO

Neste ensaio continuamos o trabalho de memorização e consolidação do texto. Além disso, exploramos as passagens na coreografia, procurando integrar movimento e texto de maneira harmoniosa no restante texto.

Esta passagem foi cronometrada, incluindo paragens e retomar de texto. Chegamos a um total de 48 minutos, evidenciando que o texto já está mais avançado e mais estabelecido sendo que a cada ensaio se vai adicionando mais texto decorado, conforto, familiaridade e fluidez.

Neste dia fui desenvolvendo o corpo do cadáver como se pode ver no seguinte registo:



22 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia fiz uma consulta física ao possível material para a construção do caixão na *Leroy Merlin*. Durante a visita, analisei diferentes tipos de madeira e materiais disponíveis, levando em consideração tanto a estética quanto a durabilidade e resistência do material.

Com base nas opções que encontrei, fiz uma estimativa de gastos, que ficará acima de 200 euros. Esta quantia inclui não apenas a madeira, mas também outros materiais necessários para a construção, como pregos, colas, sem contar com transportes e ferramentas e verniz.

23 AGOSTO - ENSAIO E PRODUÇÃO

No ensaio de hoje, continuamos o trabalho de texto e de memorização das falas com o ator, assegurando que cada linha fosse internalizada de forma clara e intuitiva. A consolidação do texto é um foco importante, ajudando a que o ator se sinta mais confiante em relação ao seu desempenho.

Além disso, dedicamos tempo para passagens na coreografia, onde continuamos a experimentar movimentos e gestos.

Para finalizar, realizamos uma sessão de fotos com o intuito de experimentar ideias para o cartaz do espetáculo. Estas fotos permitiram-me visualizar diferentes possibilidades de design e estética que poderão ser incorporadas na divulgação da peça.

Foram tiradas cerca de 80 fotos, das quais fui selecionando o mínimo possível, tendo-me focado nestas 3 possibilidades que se seguem:



Neste dia continuei a compra de material para construção do caixão na *Leroy Merlin* e fui percebendo que a estimativa inicial estaria na verdade abaixo do que iria ter de gastar, sendo possível chegar ao dobro da mesma incluindo todos os materiais necessários.

Seguem-se fotos de início de construção e testes do caixão:



24 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia continuei a compra de material para a construção do caixão na *Leroy Merlin*, um dos problemas que inicialmente não parecia tão grave, foi a ausência de aparafusadora – não justificando que comprasse uma de propósito, mas entendendo mais tarde a sua necessidade, visto que demorei horas a aparafusar, ganhando calos e bolhas nas mãos, não podendo parar de qualquer das maneiras. Como a escola se encontra de férias em Agosto não tinha acesso ao material disponível na Oficina.

Seguem-se fotos de continuação de construção:



Realizei também uma nova análise das fotos tiradas, para além das 3 da seleção final, decidindo na verdade escolher a seguinte foto – por conter uma aura de procura, nostalgia, tristeza, fúnebre e essência:



25 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia continuei a construção do caixão e a composição da sonoplastia - editando também volumes, *fade in's* e *fade out's* das músicas já terminadas (isto facilita a não necessidade de controlo constante de volumes ao vivo, mas também ajuda a integrar melhor o som ou música durante a cena).

26 AGOSTO - ENSAIO

Continuamos o trabalho de texto, memorização e consolidação do texto. Após tantas alterações e cortes de texto deparei-me com a consciência da quantidade de texto presente valorizando ainda mais a capacidade de memorização que o ator estava a ter, ficando ele na verdade também impressionado com a capacidade de memorização que estava a conseguir desenvolver.

Efetuamos passagens na coreografia e retomamos uma passagem assistida pelo **Tiago Póvoas Correia**, Mestre em Teatro e Comunidade que comentou:

“A sonoplastia era bastante interessante e realmente é muito diferente o que se cria na cabeça comparado com o que se vê ao vivo. É interessante. Em certos pontos pesada e/ou da vida vinda de alguém a divagar para quem já cá não está (O que em si tem uma certa

piada). Está-se claramente a criar um ambiente concreto e sinto que a peça está a tomar um rumo na sua forma, acho bastante pertinente.”

Cronometrei esta passagem, que durou 1hora e 44minutos, com paragens e retomar de texto, a duração da peça nunca me foi um incómodo no sentido de possivelmente aborrecer o público, pelo contrário – no entanto, por mais que uma peça possa demorar 3 horas, tem de ser muito bem sustentada. Estou, no entanto, ciente de que sem as paragens todas que houveram e o retomar de texto que facilmente se chegará a 1hora de peça.

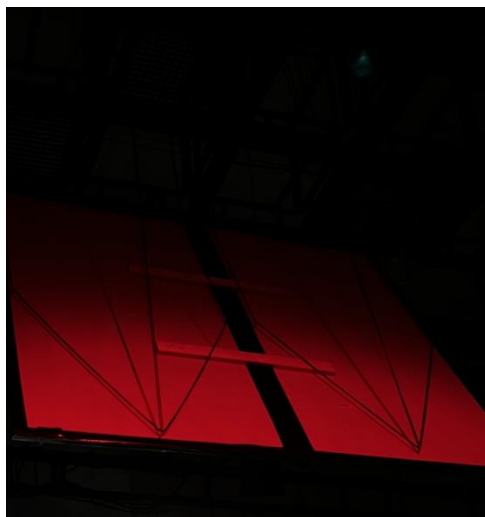
Neste dia continuei também a construção da sonoplastia.

27 AGOSTO - ENSAIO

Neste dia prosseguimos o trabalho de texto e memorização, consolidando ainda mais o texto e revendo algumas problemáticas e momentos textuais que não estavam a funcionar. Fizemos passagens na coreografia, que constantemente tinha uma forma diferente em aberto, porque continua a ser uma procura do que poderá realmente ser.

28 AGOSTO - ENSAIO

Neste ensaio continuamos o trabalho de texto, memorização e consolidação do texto. Efetuamos passagens na coreografia e efetuei um teste com os espelhos falsos da cenografia. Os espelhos foram pendurados no meio de uma das varas dos projetores, como se pode observar no seguinte registo:



Cronometrei a última passagem de texto, com paragens e retomar de texto, que durou 1 hora e 10 minutos. Esta passagem foi assistida por duas pessoas de áreas diferentes:

Após a passagem, **João Rocha**, Designer Gráfico, comentou:

“A primeira coisa que eu pensei foi, uau, muito texto. A identidade perde-se nas palavras de um jeito muito específico que não é só do facto de ser prolixo, era literalmente uma reflexão sobre TUDO, sobre a vida, sobre a vida dele. E acho que às vezes quando pensamos sobre arrependimentos da vida acabamos por entrar num poço, um poço muito fundo. Parecia realmente alguém a ter um surto e descendo num poço.”

O outro profissional que assistiu ao ensaio foi **Lucas França**, Encenador, que escreveu a seguinte análise após o ensaio:

“O espetáculo “*Acho que Faleci*”, de Hugo Vasconcelos, é uma obra que apresenta potencialidades não apenas em sua narrativa, mas também pelo modo em que a ambiência sonora e a cenografia se entrelaçam, criando uma atmosfera que instiga e envolve o espectador. A abertura do espetáculo, com sua ambiência sonora, estabelece um clima de expectativa e mistério, orientando a plateia para uma experiência sensorial que transcende a palavra.

Embora a cenografia forneça indícios sobre a espacialidade em que a ação se desenrola, não se revela de imediato o trajeto a ser seguido pela figura central ao longo da narração. Em vez disso, o espetáculo compartilha pistas de forma sutil, equilibrando a revelação do monólogo com o ritmo fluido da encenação e o desenvolvimento do conflito. Essa abordagem ressalta a profundidade da narrativa, permitindo ao público participar ativamente do desenrolar da história, numa constante troca de interpretações que enriquece a experiência teatral.

Os momentos de interação com o público, adotando uma lógica épica-narrativa, ampliam o potencial dramático da cena. O desempenho oscila entre momentos de maior proximidade com uma carga dramática mais intensa e instantes de distanciamento narrativo, onde a figura cênica se dirige diretamente ao público. Essa dualidade confere dinâmica à performance e faz com que o espectador se mantenha engajado, capturando nuances e significações que emergem da tessitura da narração.

Outro elemento significativo é o uso de palavras fragmentadas, que não só estabelece um código entre o ator e a sua performance, mas também direciona o foco do texto e a

configuração de sua partitura corporal. Essa fragmentação verbal, quando unida a uma partitura corporal expressiva, revela um potencial performativo marcante. A quebra de fluidez na dicção, acompanhada de gestos calculados e da utilização da linguagem gestual, resulta em um diálogo dinâmico entre o falado e o não falado, criando uma densidade significativa na comunicação da cena.

A construção da encenação culmina em uma ação violenta, mas que é apresentada de maneira justificada e coerente com a trajetória que foi construída ao longo da narrativa. A escolha de encerrar a peça com um clímax tão contundente não somente provoca uma reflexão profunda sobre as emoções e tensões desenvolvidas, mas também ressoa com a experiência sensorial vivida pelo público, que já foi instigado a perceber a multiplicidade de linguagens em jogo.

A peça apresenta qualidade sinestésica, enriquecida pela concepção visual e sonora que dialoga diretamente com propostas de fragmentação e diversidade de gêneros textuais (Épico, Lírico e Dramático) presentes na configuração dos registros de interpretação escolhidos. A utilização de diferentes recursos de linguagem, apresentados de forma complementar, realça a harmonia da montagem, evitando, em meu ponto de vista, ruídos e afastamentos que possam interferir na fruição. Ao final, fui deixado com um eco de reflexões e emoções que, por meio da experiência teatral, reverberou para além da sala de espetáculos, instigando um contínuo diálogo sobre os temas abordados ao longo da encenação.”

Ter uma análise destas, numa altura ainda inconclusiva, com tantas pontas soltas e com tanto por concluir fez-me acreditar que estaria num bom caminho e a conseguir alcançar o que procurava.

Continuei a construção do caixão, como se pode ver nos seguintes registos da próxima página:



Decidi, também neste dia, remover o Ato II da peça, visto que em termos de ensaios; falta de elenco; e possivelmente a obstrução do monólogo, seria melhor não ir em frente com o mesmo. Estava a aproximar-se cada vez mais uma época de remoção e simplificação, precisando de muita ponderação e análise, ficando assim o Ato II sem efeito.

29 AGOSTO – ENSAIO

Neste ensaio prosseguimos com o trabalho de texto e memorização, consolidando cada vez mais afincadamente o texto e definindo as movimentações de cena – limando excessos e forçando imobilidade.

Efetuamos também mais passagens na coreografia.

30 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia, procedemos à gravação de um teaser no Jardim da Tapada das Necessidades. Inicialmente iríamos gravar o teaser num dos vários cemitérios de Lisboa, no entanto por

vários motivos e questões morais, decidimos proceder à gravação do mesmo no jardim, onde encontramos um local curioso e ambíguo.

Após as gravações, fui continuar a construção do caixão, como se pode ver no seguinte registo:



31 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia escolhi os momentos que considerava mais relevantes dos vídeos gravados e prossegui na construção do caixão, como se pode ver no seguinte registo:



1 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia desenvolvi e editei as gravações efetuadas no dia 30. Aproximava-me de uma estrutura mais concreta e fechada de quase 1 hora de gravação.

2 SETEMBRO - ENSAIO E PRODUÇÃO

Neste ensaio continuamos intensivamente o trabalho de texto e memorização, aproximando-se cada vez mais a parte final do texto. Consolidamos o texto e passamos a coreografia que ia ganhando forma, mas ainda não a pretendida.

Prossegui na edição e desenvolvimento do teaser e continuei também na construção do caixão com o primeiro teste de verniz, como se pode ver no seguinte registo:



3 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia continuei a construção cenográfica e o desenvolvimento do teaser.

4 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia desenvolvi, em conjunto com o **João Rocha**, Designer Gráfico, o cartaz da peça. A edição foi conjunta, tendo várias versões e modificações. Prossegui também com a edição final do teaser.

A seguir, encontra-se a versão final do cartaz:



7 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia publiquei e enviei o teaser ao Festival AMOSTRA, que pode e deveria ser visto (para melhor perceção) no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=jKn4IBDaKQ8>

O teaser demonstra ambiguidade e é na verdade mais etéreo, abstrato, pouco concreto, tem algumas metáforas e explorações visuais, é contemplativo, no entanto dá pouco contexto ao que a peça é, daí chamar-lhe teaser e não trailer – no sentido de criar curiosidade e questionamento.

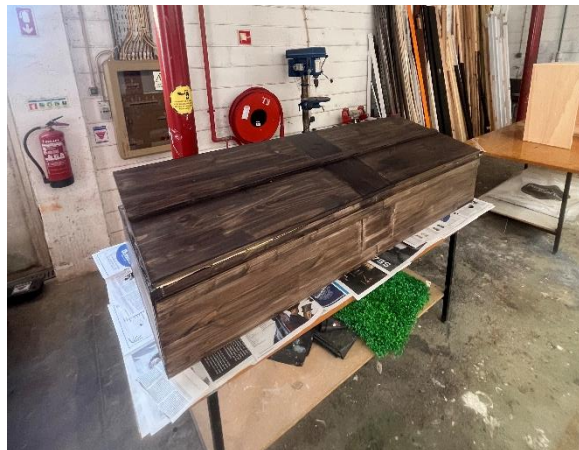
9 SETEMBRO – ENSAIO

Neste ensaio continuamos o trabalho de texto, memorização e consolidação do texto e efetuamos passagens na coreografia. Tudo parece estar a encaminhar-se.

10 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia continuei a construção cenográfica e procedi à afinação e montagens de luz, visto que a cenografia agora se encontra mais completa, implicando algumas mudanças de ângulo nos projetores.

Pode observar-se a evolução do caixão no seguinte registo:



11 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia continuei a construção da cenografia e as afinações e montagens de luz.

Foram efetuados novos testes com a cenografia, como se pode ver nos seguintes registos da próxima página:



13 SETEMBRO – ENSAIO

Neste ensaio, o principal objetivo foi a consolidação de todo o texto. À medida que avançamos na estrutura da peça, o foco esteve em garantir que cada linha, cada palavra, estivesse não apenas decorada, mas interiorizada e com sentido. A memorização vai além do simples ato de lembrarmos-nos das falas, trata-se de entendermos as intenções de cada frase e de como elas se conectam.

A intenção é que o ator consiga, progressivamente, sentir-se mais confortável dentro da personagem, apropriando-se do texto de forma orgânica e espontânea.

14 SETEMBRO – ENSAIO

Neste dia, continuamos com a consolidação do texto integral. Foi igualmente um momento de ajustes, onde detalhamos a interpretação e entendimento de passagens específicas que exigiam mais atenção. Este ensaio de consolidação é um passo essencial para garantir que, nas fases posteriores, possamos concentrar-nos em outros aspetos da encenação, como a coreografia, a interação com o espaço cénico e a integração de outros elementos visuais e sonoros que irão a peça.

16 SETEMBRO – ENSAIO

Neste ensaio continuamos a consolidação do texto, voltando a efetuar uma cronometragem de tempo, que com paragens e retomar de texto rondou 1hora e 10minutos.

Percebe-se assim, que o texto na íntegra, com os respetivos momentos, não passará por certo 1hora e 10minutos de duração.

17 SETEMBRO – SEGUNDA REUNIÃO COM ORIENTADOR, PRODUÇÃO E ENSAIO

Neste dia tive uma curta reunião com o Orientador, onde definimos uma possível linha para o relatório.

Procedi também à impressão de cartazes para testes visuais, dado o material disponível e tendo em conta o mesmo, verifiquei que o cartaz funcionava melhor a preto e branco com a impressão na escola. A impressão a cores distorcia as cores pretendidas e presentes no cartaz, pelo que a melhor opção era efetivamente a preto e branco, sendo que mais tarde poderia ir a uma gráfica imprimir um cartaz maior (A2) com melhor qualidade para os dias de apresentação.

Pode ver-se no seguinte registo:

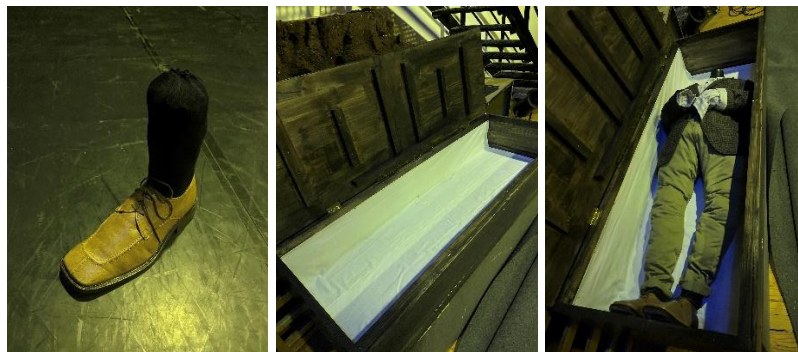


Neste dia concluí a música final da coreografia e equalizei os volumes finais da sonoplastia.

Houve também um ensaio, onde procedemos à gravação de excertos para criação de um trailer, com vários pontos de vista e mais próximo da imagética da peça.

19 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia terminei a construção do caixão e construí e os pés do cadáver, como se pode ver no seguinte registo:



20 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia comecei a construção da lápide para colocar à frente do caixão, esferovite é um material que possivelmente não tentarei utilizar novamente devido à sua facilidade de sujar o espaço de trabalho.

Segue o seguinte registo da evolução do mesmo:



Neste dia prossegui também, à entrega de um dossier de contabilidade ao Festival AMOSTRA, que demonstra uma grande parte dos gastos da peça, dossier o qual se pode ver nas páginas a seguir:

DOSSIER CONTABILIDADE

FESTIVAL AMOSTRA

ACHO QUE FALECI

HUGO VASCONCELOS



ae.estc

GASTOS E MATERIAIS COMPRADOS ANTES DO APOIO

(e portanto não justificados)

Gastos de transportes de cenografia/deslocações necessárias (Uber etc.): +/- 70€

FIGURINO: *(comprados antes do apoio)*

2 Blazers - 10€

Calças - 5€

Cachê ATOR: 100€ *(pagamento direto)*

TOTAL: 185€

CENOGRAFIA:
(comprada antes do apoio)

TOTAL: 39,68€



FACTURA No
FT 20240050101/057034

ORIGINAL

ATCUD: JFDKSCX8-057034



LEROY MERLIN ALFRAGIDE
AV. DOS CAVALEIROS 70
2794-059 CARNAXIDE
Apoio ao Cliente
TEL: 211 944 944
de 2º a domingo das 9h
às 22h

SR - ASS ESTUD
ESTC
AMADORA
NIF:502178981

Telefone :
Local de Descarga : AMADORA
Data e Hora de Transporte : Data e hora da factura
Condições de pagamento : Pronto Pagamento
Transação No : 005-000002-001-9402 - Venda (NV Num: 974450) - Venda - 06/08/2024 20:10

Local de Carga : Morada da loja

Pag. 1 / 1

Nº	Designação/Referência artigo	Quant.	Unidad Venda	Preço unid. SI (EUR)	Desco. unid. SI (EUR)	Total SI (EUR)	Taxa IVA	Preço unidade (EUR)	Importancia C/IVA (EUR)
1	CORDA ALGODAO 16MM: ARTIGO A CORTE 82196199	2	UNID.	2.51	0.00	5.02	23.00	3.09	6.18
2	FIO FIBRA PP 2.5MM 25M PRETO STD 89112793	1	UNID.	2.02	0.00	2.02	23.00	2.49	2.49
3									4.29
4	FITA REPARACAO AXTON 25MX48MM PR 86904466	1	UNID.	4.87	0.00	4.87	23.00	5.99	5.99
5	15 PITAO FECHADO ACO ZINC 3X16 15691732	1	UNID.	1.46	0.00	1.46	23.00	1.79	1.79
6	PAINEL CONTRAPLACADO 10MM 1200X600 11034261	1	UNID.	12.56	0.00	12.56	23.00	15.45	15.45
7	PACKS CONECT CUTFLEXI CURV INSP 87978156	1	UNID.	4.06	0.00	4.06	23.00	4.99	4.99
8	PASTILHAS FIXACAO PATAFIX UHU BRANC 14864703	1	UNID.	2.27	0.00	2.27	23.00	2.79	2.79
9									2.79

Pago nesta data em: 06/08/2024
CARTAO (EUR) : 46.76

Taxa IVA	Total SI (EUR)	Total IVA (EUR)	Tot. C/IVA (EUR)
TVA 23.00%	38.02 EUR	8.74 EUR	46.76 EUR
EUR	38.02	8.74	46.76

- 7,08€

TOTAL: 39,68€

Rôles-Processado por programa certificado nº 2453/AT
Válido como RECIBO no REGIME IVA de CAIXA quando aplicável
Os artigos facturados foram colocados a disposição do adquirente nesta data
BCM BRICOLAGE S.A., Rua Quinta do Patinho 10/12, 2790-237 Carnaxide
NIPC 506649558 CRC Casais No 506648558 Cap. Soc.:3 232 052 EUR, Num Reg REEE-PT000680

CENOGRAFIA:
(comprada pós apoio)

TOTAL: 360,77€



FACTURA No
FT 20240050301/010524
ORIGINAL

ATCUD: JFDSSCMK-010524



LEROY MERLIN ALFRAGIDE
AV. DOS CAVALEIROS 70
2794-059 CARNAXIDE
Apoio ao Cliente
TEL: 211 944 944
de 2ª a domingo das 9h
às 22h

SR - ASS ESTUD
ESTC
000 AMADORA
NIF:502178981

Telefone :
Local de Descarga : AMADORA
Data e Hora de Transporte : Data e hora da factura
Condições de pagamento : Pronto Pagamento
Transação No : 005-000026-003-9224 - Venda - 23/08/2024 21:09

Local de Carga : Morada da loja

Pag. 1 / 2

Nº	Designação/Referência artigo	Quant.	Unidad Venda	Prec unid. SI (EUR)	Descos. unid. SI (EUR)	Total SI (EUR)	Taxa IVA	Precos unidade (EUR)	Importancia C/IVA (EUR)
1	PAIS MACICO P-V C/NO C/RED 18MM 800X200 10242120	12	UNID.	5.44	0.00	65.27	23.00	6.69	80.28
2	RIPA CASQUINHA BR APLAINADA 12X44 0.9M 17579863	4	UNID.	2.43	0.00	9.72	23.00	2.99	11.96
3	MART REBITAR 80G DEXTER 81968485	1	UNID.	4.14	0.00	4.14	23.00	5.09	5.09
4	2 DOB.LATAO POLIDO 5001X3 15943942	1	UNID.	7.31	0.00	7.31	23.00	8.99	8.99
5	160 PREGOS TAPEC CAB CHATA ACO AZ D9MM 15658874	1	UNID.	2.43	0.00	2.43	23.00	2.99	2.99
6	25PARAF C.PLAN OVAL PZ A.CROM 4X30 82231806	1	UNID.	1.37	0.00	1.37	23.00	1.69	1.69
7	MINI ARCO SERRA DEXTER 2 FOLHAS MET /MAD 82670489	1	UNID.	6.50	0.00	6.50	23.00	7.99	7.99
8	35PARAF PLAN OVAL PZ A.CROM 3.5X20 82231796	1	UNID.	1.21	0.00	1.21	23.00	1.49	1.49
9	20PARAF C.RED PZ A.CROM 5X30 82231905	1	UNID.	1.70	0.00	1.70	23.00	2.09	2.09
10	LIMA PLANA SEMIFINA DEXTER 200MM 15023554	1	UNID.	5.68	0.00	5.68	23.00	6.99	6.99
11	30PARAF PLAN OVAL PZ A.CROM 3.5X30 82231798	1	UNID.	1.21	0.00	1.21	23.00	1.49	1.49
12	30PARAF PLAN OVAL PZ A.CROM 3.5X25 82231797	1	UNID.	1.21	0.00	1.21	23.00	1.49	1.49
13	PACK 18 MINI VELAS CITRONELA 87065646	1	UNID.	2.02	0.00	2.02	23.00	2.49	2.49
14	VZ MAD EXT ACT LUXENS BA 0,75L WENGE 88831809	1	UNID.	7.31	0.00	7.31	23.00	8.99	8.99
15	LUVAS UNIVERSAIS NYL/LATEX DEXTER 9L 88035290	1	UNID.	1.62	0.00	1.62	23.00	1.99	1.99

JHeC-Processado por programa certificado nº 2453/AT

Válido como RECIBO no REGIME IVA de CAIXA quando aplicável

Os artigos facturados foram colocados a disposição do adquirente nesta data

BCM BRICOLAGE S.A., Rua Quinta do Paizinho 10/12, 2790-237 Camaxide

NIPC 506848558 CRC Cascais No 506848558 Cap. Soc.:3 232 052 EUR, Num Reg REEE-PT000680

ERLIN

FACTURA No
FT 20240050301/010524
 ORIGINAL

ATCUD: JFDSSCMK-010524



ERROY MERLIN ALFRAGIDE
 AV. DOS CAVALEIROS 70
 2794-059 CARNAXIDE
 Apoio ao Cliente
 TEL: 211 944 944
 de 2º a domingo das 9h
 às 22h

SR - ASS ESTUD
 ESTC
 000 AMADORA
 NIF:502178981

Telefone :
 Local de Descarga : AMADORA
 Data e Hora de Transporte : Data e hora da factura
 Condições de pagamento : Pronto Pagamento
 Transação No : 005-000026-003-9224 - Venda - 23/08/2024 21:09

Local de Carga : Moradia da loja

Pag. 2 / 2

Pago nesta data em: 23/08/2024
 CARTAO (EUR) :

146.01

Taxa IVA	Total SI (EUR)	Total IVA (EUR)	Tot. C/IVA (EUR)
TVA 23.00%	118.71 EUR	27.3 EUR	146.01 EUR
EUR	118.71	27.30	146.01



FACTURA No
FT 20240070101/022594
ORIGINAL

ATCUD: JFDJSCDY-022594



LERROY MERLIN - AMADORA
Av. Jose Garces
2650 Amadora
Apoio ao Cliente
TEL: 211 944 944
de 2a a sabado das 8h as 21h
domingo das 9h as 21h

SR - ASS ESTUD
ESTC
AMADORA
NIF:502178981

Telefone :
Local de Descarga : AMADORA
Data e Hora de Transporte : Data e hora da factura
Condições de pagamento : Pronto Pagamento
Transação No : 007-000031-001-8764 - Venda - 24/08/2024 18:37

Local de Carga : Morada da loja

Pag. 1 / 1

Nº	Designação/Referência artigo	Quant.	Unidad Venda	Prec unid. SI (EUR)	Desc. unid. SI (EUR)	Total SI (EUR)	Taxa IVA	Preco unidade (EUR)	Importancia C/IVA (EUR)
1	SACO REUTILIZAVEL 37X39X23 PEQ 81895030	2	UNID.	0.41	0.00	0.81	23.00	0.50	1.00
2	RIPA CASQUINHA BR APLAINADA 27X56 0.90 M 14126693	4	UNID.	3.57	0.00	14.28	23.00	4.39	17.56
3	RIPA CASQUINHA BR APLAINADA 27X44 0.90 M 14131054	7	UNID.	3.41	0.00	23.85	23.00	4.19	29.33
4	RIPA CASQUINHA BR APLAINADA 12X44 0.9M 17579863	8	UNID.	2.43	0.00	19.45	23.00	2.99	23.92
5	PAIN MACICO PIN C/NO C/RED 18MM 800X200 10242120	1	UNID.	5.44	0.00	5.44	23.00	6.69	6.69
6	PRATELEIRA ELIOTIS 80X30X1.8CM 81958226	4	UNID.	4.63	0.00	18.50	23.00	5.69	22.76
7	PAINEL MACICO CASQ BRANCA 18MM 600X200 12678785	1	UNID.	4.06	0.00	4.06	23.00	4.99	4.99
8	30PARAF C.PLAN OVAL PZ A.CROM 4X25 82231805	3	UNID.	1.37	0.00	4.12	23.00	1.69	5.07
9	20PARAF C.PLAN OVAL PZ A.CROM 4X40 82231808	2	UNID.	1.37	0.00	2.75	23.00	1.69	3.38
10	CHAVE ESTRELA "PH" 1X100 PP 19499585	1	UNID.	1.13	0.00	1.13	23.00	1.39	1.39

Pago nesta data em: 24/08/2024

CARTAO (EUR) : 116.09

Taxa IVA	Total SI (EUR)	Total IVA (EUR)	Tot. C/IVA (EUR)
TVA 23.00%	94.38 EUR	21.71 EUR	116.09 EUR
EUR	94.38	21.71	116.09

ExPI-Processado por programa certificado nº 2453/AT

Válido como RECIBO no REGIME IVA de CAIXA quando aplicável

Os artigos facturados foram colocados a disposição do adquirente nesta data

BCM BRICOLAGE S.A., Rua Quinta do Palzinho 10/12, 2790-237 Camaxide

NIPC 506848558 CRC Cascais No 506848558 Cap. Soc.:3 232 052 EUR, Num Reg REEE-PT000680



FACTURA No
FT 20240075201/012403
ORIGINAL

ATCUD: JFD69FFG-012403



LEROY MERLIN - AMADORA
Av. Jose Garces
2650 Amadora
Apoio ao Cliente
TEL: 211 944 944
de 2a a sabado das 8h as 21h
domingo das 9h as 21h

SR - ASS ESTUD
ESTC
AMADORA
NIF:502178981

Telefone :
Local de Descarga : AMADORA
Data e Hora de Transporte : Data e hora da factura
Condicões de pagamento : Pronto Pagamento
Transação No : 007-000802-052-5830 - Venda - 30/08/2024 20:29

Local de Carga : Morada da loja

Pag. 1 / 1

Nº	Designação/Referência artigo	Quant.	Unidad Venda	Prec unid. SI (EUR)	Desc. unid. SI (EUR)	Total SI (EUR)	Taxa IVA	Prec unidade (EUR)	Importancia C/IVA (EUR)
1	ESQUADRO ANG 20X20MM ZINCADO 82151449	16	UNID.	0.28	0.00	4.55	23.00	0.35	5.60
2	COLA E VEDA POLYMAX EXPRESS 425GR BR 16520140	1	UNID.	7.80	0.00	7.80	23.00	9.59	9.59
3	60PARAF C.PLAN OVAL PZ A.CROM 5X70 82231863	1	UNID.	5.28	0.00	5.28	23.00	6.49	6.49
4	RIPA CASQUINHA BR APLAINADA 27X44 0.90 M 14131054	6	UNID.	3.41	0.00	20.44	23.00	4.19	25.14

Pago nesta data em: 30/08/2024
CARTAO (EUR) :

46.82

Taxa IVA	Total SI (EUR)	Total IVA (EUR)	Tot. C/IVA (EUR)
TVA 23.00%	38.07 EUR	8.75 EUR	46.82 EUR
EUR	38.07	8.75	46.82



FACTURA No
FT 20240050101/066028
ORIGINAL

ATCUD: JFDKSCX8-066028



LEROY MERLIN ALFRAGIDE
AV. DOS CAVALEIROS 70
2794-059 CARNAXIDE
Apoio ao Cliente
TEL: 211 944 944
de 2ª a domingo das 9h
às 22h

SR - ASS ESTUD
ESTC
AMADORA
NIF:502178981

Telefone :
Local de Descarga : AMADORA
Data e Hora de Transporte : Data e hora da factura
Condições de pagamento : Pronto Pagamento
Transação No : 005-000002-001-3617 - Venda - 10/09/2024 20:42

Local de Carga : Morada da loja

Pag. 1 / 1

Nº	Designação/Referência artigo	Quant.	Unidad Venda	Prec unid. SI (EUR)	Desc. unid. SI (EUR)	Total SI (EUR)	Taxa IVA	Preco unidade (EUR)	Importancia C/IVA (EUR)
1	BOLSA FERRAM STANLEY 1-96-183 82376914	1	UNID.	16.25	0.00	16.25	23.00	19.99	19.99
2	LIXA MAN.TEC.MET. GR120 DEXTER 81885426	1	UNID.	0.77	0.00	0.77	23.00	0.95	0.95
3	LIXA MAN.MADEIRA GR40 81897179	3	UNID.	0.32	0.00	0.95	23.00	0.39	1.17
4	VZ MAD EXT ACT LUXENS BA 0,75L WENGE 88831809	2	UNID.	7.31	0.00	14.62	23.00	8.99	17.98
5	AGUARRAZ ESSENC TERB LACRILAR 0,25LT 82392954	1	UNID.	4.14	0.00	4.14	23.00	5.09	5.09
6	FITA PINTOR MULTISUP DEXTER 25MX48MM 86904481	1	UNID.	1.46	0.00	1.46	23.00	1.79	1.79
7	KIT 3 TRINCHA UNIV DEXTER 20MM 40MM 15MM 82839444	1	UNID.	2.43	0.00	2.43	23.00	2.99	2.99
8	FIO FIBRA PP 1.5MM 25M PRETO STD 89112791	1	UNID.	1.54	0.00	1.54	23.00	1.89	1.89

Pago nesta data em: 10/09/2024

CARTAO (EUR)

51.85

Taxa IVA	Total SI (EUR)	Total IVA (EUR)	Tot. C/IVA (EUR)
TVA 23.00%	42.15 EUR	9.7 EUR	51.85 EUR
EUR	42.15	9.70	51.85

LOJA SHANGRILA 2

JINGYI ZHU
Contribuinte Nr: 271232064
AV. 11 DE SETEMBRO DE 1979 N14 R/C D/E
2700-624 AMADORA
Tel: 960222303 (Chamada para rede movel nacional)
2024-09-20 18:51

Nome : ASSOCIACAO DE ESTUDANTES DA ESTC
Cont Nr: 502178981
Morada :

ORIGINAL
Fatura-Recibo Nr.: FT R101/00029878

IVA Descriçao	Total
23% FIO DE ARAME 0.7MM 4 X 1.25	5.00

Total A Pagar Euros: 5.00
Numero De Artigos : 4

Recebido (Euros) : 5.00
Troco (Euros) : 0.00

IVA%	Base	IVA	Total
23%	4.07	0.94	5.00

Total: 5.00Euros

Oper Admin
TROCAS COM ETIQUETA E TALAO DE CAIXA NO P
RAZO DE 15 DIAS. NAO FAZEMOS DEVOLUCAO DE
DINHERO.

ATCUD: JFKWGHYV-00029878



Fado - Processado por Programa
Certificado Nr: 1174/AT
OBRIGADO E VOLTE SEMPRE

ALIMENTAÇÃO

(alguma da)

ENCENADOR/ATOR

TOTAL: 163,34€

CONTINENTE

CONTINENTE

MODELO CONTINENTE HIPERMERCADOS S.A.
RUA JOAO WENDONCA, N. 505 4464-503 SENHORA DA HORA
Registrada CRC Porto sob nº 502011475

NIF: PT502011475 IC.S: 403.827.000.001 EUR S.IRPEEE: PT000251

Fatura Simplificada Original

Nro: FS ANJ002/1157828 05/08/2024 19:34 I
NIF: PT502178981

TVA	DESCRICAO	VALOR
Soft Drinks:		
(C)	STASER ALE CONTINENTE 1L	0,95
(C)	BEB. ENERG. GUAPA 1,5L 2 X 1,50	3,10
(B)	AGUA S/BAS MONSTRUE 6x1,5L	3,97
Limpeza do Lar:		
(C)	SPRAY CILLET BANG GOLORRUBUJIDAO POIPANCA	2,49
(C)	MELA CNT ESTRELA DO ORIENTE	1,75
(C)	MELA CNT ROMA TANGERINA 1UN	1,99
Take Away:		
(B)	SALADA CESAR CNT 210G 2 X 2,69	5,30
(B)	SALADA AMERICANA CONTINENTE 192 2 X 2,69	5,30
(B)	SALADA CESAR 230G CZ CNT Aprox. fim prazo validade	2,39
Para Cozinha/Lavand:		
(C)	SACO COMPRAS REUTILIZAVEI	0,65
TOTAL A PAGAR		28,19
Cartao Credito		28,19
Total de descontos e poupanças		2,50
	IVA	Total Liq.
B)	13,00%	15,17
C)	23,00%	8,96
	TVA	Total
		17,14
		11,05

W088-Processado por programa certificado N. 1356/AT
03:2 0002 262874 399250 - 100121543581790
ATCUD: JF53PR2T-1157828



CONTIN BON DTA AMAD

2700-279 AMADORA

Terminal Pagamento Automático: 00771863

24-08-05 19:34:39 Par088 Tr234 N92595

CX BERRI DEPOSITOS

CARTAO: 44440153/80 IC: C68EE4E1E1FOR118

AD0000C9045069 MASTRO C80

COMPR 28,19€

Td. Estab: 0000045812 AUT: 731545 MASTRO N

GetNet

CONTACTLESS

Mastercard Contactless

CÓPIA CLIENTE

PROCESSADO POR STB

TVA INCLUIDO

Tel: 214985641 (rede fixa nacional)

TALAO INDISPENSÁVEL PARA DEVOLUCAO

PRAZO MAX: 15 DIAS

Condições/artigos não abrangidos em devolver.continente.pt e Apoio Cliente

Confeitaria Gloria
SYVEO, AVAILABLE LDA
Rua Alexandre Braga N2 C
1160-002

Lisboa

Tel. 211387180

Email: alonaaamoreiras1@gmail.com

V. Contrib. 613257276

Registo na Cons. n.

Capital Social.

VIF: 1502178981

Fatura simplificada FS A249A/92874

2024-08-09 18:58

Mesa 50 | Emp: Carla

Qt	Descricao	P.Unit	Tx	Valor
2,00	Pastel de Nata e	1.80	13	3.60
1,00	Coca Cola Zero	1.75	23	1.75
1,00	Agua Pedras Lima	1.30	13	1.30
1,00	Sandes Bolo Quei	2.00	13	2.00
Total liq.				e 8.65

Pagamento	Valor
Multibanco	e 8.65

Taxa	Base	Valor	Total
23,00%	e 1,42	e 0,33	e 1,75 NOR
13,00%	e 6,11	e 0,79	e 6,90 INT

IVA Incluído
ATCUD: JFC7BTGE-92874



TX56-Processado por programa
certificado n.2513/AT

OPERADOR: Carla WESA: 50

Informatizado por: WELLPÓS

Produtos adquiridos colocados a
disposicao do cliente no dia 2024-08-09

A NOSSA PADARIA



Uniao Panificadora de Amadora, Lda.

Rua do Empreesto Industrial, nº11 Alfragide Norte

2610-135 AMADORA

A N P - MINA

Av. Cardoso Lopes, 23

2700-160 AMADORA

NIF: 500293562 C. Social: 421625,00

CRC: Amadora N.º M.J. 000293562

T.: 211367993*

* Chamada para a rede fixa nacional

Email: geral@upal.pt

N.º Contribuinte: 502178981

Fatura Simplificada nº: FS-MN1-2024/35729

Aterido por: FATIMA ORIGINAL

Mesa/Cartão: 05/08/2024 18:27

Quant.	Design.	Pr. Unit.	Iva	Total
2,00	Bica e Bolo	1,85	13	3,70
1,00	Sandes Pastelaria Pão de Leite Queijo	2,10	13	2,10
2,00	Frigo Limão	1,35	23	3,10
1,00	Tostas Tosta Queijo	2,00	13	2,00

Total: 12,16

NUMERARIO: 12,16

Troco: 0

Iva incluído à taxa em vigor

Taxa	Val. Iva	Base Iva	Total
13	0,97	7,49	8,46
23	0,69	3,01	3,70

JFPRK86-35229



TX56-Processado por programa certificado nº 1320/AT

GRATOS PELA PREFERENCIA VOLTE SEMPRE

Grande Av. 2011 Lisboa, Lda. www.upal.pt

União Panificadora de Amadora, Lda.

CENTRO IDEAL PASTEL.

AURELIO & CAMPOS LDA
 LARGO DA GRACA N. 5-6-7
 1170-169 LISBOA Chamada P/Ru de Fixa Nacional Tel
 .218861673
 N. Contrib. 500454779
 Registo na Cons. n.
 Capital Social Euros

N.C. 502178981

Fatura simplificada FS 002/1121625

2024-08-04 (<=> 15:30:18)

Qt Artigo	IV	Total
2 MENU P.F.	13	18.40
Total		18.40
Troco		0.00

Numerario 18.40

Taxa	Base	IVA	Total
13.00	16.28	2.12	18.40

Emp. GERENTE
 Mesa: 22

IVA incluido

consultas:

ATCUD: JF5SK22S-1121625



E+TS-Processado por programa certificado n. 0071/AT

Copyright GrupoPIE, SA

Confeitaria Gloria
 S/VBL. AVAILABLE LDA
 Rua Alexandre Braga N2 C
 1150-306
 Lisboa
 Tel. 211387190
 Email alomamoremias1@gra.l.com
 V. Contrib. 613257276
 Registo na Cons. n.
 Capital Social

NIF: 502178981

Fatura simplificada FS A249A/96084
 2024-08-14 18:59
 Mesa 50 | Emp: Carla

Qt	Descricao	P. Unit.	Tx	Valor
2,00	Sandos Bolo Quei	e 2,00	13	e 4,00
1,00	Veranda Mista Fo	e 1,65	13	e 1,66
1,00	Pastel de Nata e	e 1,80	13	e 1,80
2,00	Agua Pedras	e 1,30	13	e 2,60
Total liq.				e 10,06

Pagamento	Valor
Numerario	e 20,00
Troco	e 9,96

Taxa	Base	Valor	Total
13,00	e 8,99	e 1,16	e 10,06 INT

IVA Incluido
 ATCUD: JFC78TGE-96084



E+TS-Processado por programa certificado n. 2513/AT

OPERADOR: Carla MESA: 50
 Informatizado por: WELLPIS
 Produtos adquiridos colocados a
 disposicao do cliente no dia 2024-08-14

A NOSSA
PADARIA



Uniao Panificadora da Amadora, Lda.
 Rua do Entrepoto Industrial, nº11 Alfragide Norte
 2610-135 AMADORA

ANP - MINA

Av. Cardoso Lopes, 23
 2700-160 AMADORA
 NIF: 500293562 C. Social: 421625,00
 CR C. Amadora N° Mst: 500293562
 T.: 211367803 *

* Chamada para a rede fixa nacional

Email: geral@unipal.pt

Nº Contribuinte: 502178981

Fatura Simplificada nº: FS MN1-2024/37376

Atendido por: FATIMA ORIGINAL

Mesa/Cartão: 20/08/2024 16:13

Quant	Design	Pr. Uni.	Iva	Total
1,000	Bica + Bolo	1,850	13	1,85
2,000	Frize Limão	1,850	23	3,70
2,000	Agua de Percha 1,5lt	1,600	13	3,20
2,000	Sandos Pastelaria	2,100	13	4,20
				Pão de Lede
				Queijo

Total: 12,95

NUMERARIO 20,00

Troco: 7,05

IVA incluido à taxa em vigor

Taxa	Val Inc	Base Inc	Total
13	1,05	8,19	9,25
23	0,69	3,01	3,70

JF5PKL8G-37376



E+TS-Processado por programa certificado nº 1320/AT

GRATOS PELA PREFERENCIA. VOLTE SEMPRE

Uniao Panificadora da Amadora, Lda. www.unipal.pt

Linha de apoio: Uniao Panificadora da Amadora, Lda.

AUCHAN RETAIL PORTUGAL II, S.A.
 ESTRADA DE PAÇO DE ARCOS, 48-A
 02770-129 PAÇO ARCOS
 214402975-Chamada Rede fixa Nac.
 C.R.C./NUM. CONTRIB.: PT503003808
 CAPITAL SOCIAL EMPRESA: 51.803.000,00

NOME CLIENTE:
 DIREÇÃO CLIENTE:
 NUM. CONTRIBUINTE.: 502178981
 LOCALIDADE: COD. POST:

FATURA SIMPLIFICADA
 FS 0974005FS240102/00119830
 CAIXA: 5 DATA: 2024-09-16 HORA: 19:24
 CODIGO DE OPERARIO: 46186

CODIGO IVA	DESCRICAÇÃO	QUANTIDADE	PVP/UNIT	TOTAL DESCONTOS
202851	SACO COMP 80%PLAS RE	1	0,10	0,10
23,00%				
301574	BEB GREEN ZERO	1	1,74	1,74
23,00%				
242678	SALADA GOURMET COMP.	1	3,39	3,39
23,00%				
231515	FOLHADO PIZZA 93G	2	0,93	1,86
23,00%				
285127	SALADA ITALIANA	1	3,89	3,89
23,00%				
244511	AGUA NASC PUR&F 1.5L	1	0,56	0,56
13,00%		2	0,28	0,56

TOTAL A PAGAR EUROS 13,54
 RECEBIDO 12,00
 TROCO 0,46

TIPO IVA	BASE	IVA	TOTAL
02 13,00%	0,50	0,06	0,56
03 23,00%	8,92	2,06	10,98

TOTAL 9,42 2,12 11,54

WZs-Processado por prog.cert. n°1752/AT

ATC.D: JJE9PDVW-00119830



WWW.MINIPRECO.PT
 SIRPEEE PT000245

Auchan Retail Portugal II, S.A.
 ESTRADA DE PAÇO DE ARCOS, 48-A
 02770-129 PAÇO ARCOS
 214402975-Chamada Rede fixa Nac.
 C.R.C./NUM. CONTRIB.: PT503003808
 CAPITAL SOCIAL EMPRESA: 51.803.000,00

NOME CLIENTE:
 DIREÇÃO CLIENTE:
 NUM. CONTRIBUINTE.: 502178981
 LOCALIDADE: COD. POST:

FATURA SIMPLIFICADA
 FS 0974005FS240102/00119830
 CAIXA: 4 DATA: 2024-09-16 HORA: 17:17
 CODIGO DE OPERARIO: 15301

CODIGO IVA	DESCRICAÇÃO	QUANTIDADE	PVP/UNIT	TOTAL DESCONTOS
271451	FOLHADO ESPINAF E 03	1	1,37	1,37
23,00%				0,00
231515	FOLHADO PIZZA 93G	1	0,93	0,93
23,00%				0,00
272222	GROSSANT CREME OVO	1	0,90	0,90
23,00%				0,00
286294	PAO DE QUEIJO	10	0,17	1,70
23,00%				0,00
197900	NAPOLITANA CHOCOLATE	1	1,08	1,08
23,00%				0,00
296427	SUMO MORANGADA	2	1,49	2,98
6,00%				0,00
297908	SUPER SMOOT ENERGIA	1	2,39	2,39
6,00%				0,00

TOTAL A PAGAR EUROS 11,35
 MULTIBANCO 11,35
 TROCO 0,00

TIPO IVA	BASE	IVA	TOTAL
01 6,00%	5,06	0,31	5,37
03 23,00%	4,86	1,12	5,98

TOTAL 9,92 1,43 11,35

WZs-Processado por prog.cert. n°1752/AT

ATC.D: JJ6KPB3-00059018



WWW.MINIPRECO.PT
 SIRPEEE PT000245

MINIPRECO
 LOJA N 9740
 2700-418 AMADIA
 Terminal Pagamento Automático: 00797051
 24-08-16 17:17:25 Paroço Tróia 85889
 CA GERAL DEPOSITOS
 CARTAO: ****0153/09 IC: 27670444-C72879
 A000000043060 MAESTRO CGD
 COMPRA 11,35€

ALT: 708145 MAESTRO N

REBUALLO



web delivery Pedido

109

Hugo DaVas,
R. de Olivença 3
2B

+351938095574



MOUNTAIN METHOD LDA
Avenida Joshua Benoit n 2A
2785-174 São Domingos de Rana
NIF 515649333
Reg Cons Lisboa com o nº 515649333
Capital Social Eur. 5000

FT 127482404/1137
NIF 502178981

Nome
Morada:
Server: Vitor 04/06/2024
Cashier: Beatriz
Hugo DaVas, /1 10:26 PM
Guests: 1

#980131

Reprint # 1

Order Type: Web Delivery
1 Pain de alho com Que 13% 0.00
2 Molho Cheddar Dip 13% 1.00
1 Cheddar Rings 13% 5.45
1 Molho Mel y Mostard 13% 0.00
2 Lata Coca Zero 23% 4.00
1 Media Fina Carbonara 13% 12.99
1 Media Fina 4 Estacoe 13% 12.99
1 Comp Triple+3 Sals 13% 6.95
1 Taxa De Servicio 21% 1.50

2 lates refresc 2.99 -1.01
Combo Verano ES -2.93

Total 40.94

Cartao # 40.94

Auth:

Descrição de imposto

13.00% Subtotal: 31.68 IVA INC: 4.12

23.00% Subtotal: 4.18 IVA INC: 0.96

ATCUD: JF27HSM9-1137



A FRESCURA É NOSSA E O PRAZER É TEU
www.papajohns.pt

Obrigado pela visita e volte sempre!
--- Check Closed ---

Os produtos adquiridos foram
colocados à disposição do cliente
neste dia

ALMIRANTE REIS

Tel.: 218104080

Pingo Doce - Distribuição Alimentar, S.
Sede: R. Actor António Silva, N.º 1649-039 Li
Registo C.R.C. Lisboa-Matricula/NIPC: 50082
ANREEE: PT001730 \ C. Social: 33.809.115 E
Nº Registo Produtor EEEs: PT001730

Artigos

PADARIA/PASTELARIA
E 23% PAO DE QUEIJO UN 30 X 0,19 5.70
CHARCUTARIA
E 23% AZEITONA MISTA KG 0,315 X 6,39 2,01
E 23% AZEITONA PRT QIJO KG 0,305 X 7,19 2,19
QUEIJS
C 6% TABUA QJ MLST SANT 5,99
Poupança Imediata (2,00)
C 6% QJ PRATO LIMIANO CUR 6,99
Poupança Imediata (1,40)
BEBIDAS
E 23% SUPERBOCK 1LT 1,79
Poupança Imediata (0,10)
DETERG. E PROD. LIMPEZA
E 23% SACO PLASTICO RECICL 0,10
Resumo
TOTAL 24,77
TOTAL POUPANÇA (3,50)
TOTAL A PAGAR 21,27
Pagamentos
TOTAL PAGO 21,27
Multibanco 21,27

Resumo IVA

Taxa	Valor s/IVA	Valor IVA	Valor c/IVA
C 6%	9,04	0,54	9,58
E 23%	9,50	2,19	11,69

NESTA COMPRA POUPOU
3,50 €



QUER GANHAR CUPÕES EXCLUSIVOS PARA SI?
Com o Poupa Shaker, só tem de agitar o
teleróvel para ganhar um cupão diferente
por dia, TODOS OS DIAS!

Descubra mais em pingodoce.pt/app ou
DESCARREGUE JÁ AQUI:



Atendido por: Cristina Matos



289256 2024-08-10 19:42 0013 0002 0822

GU++-Processado por programa certificado 369/AT
Fatura Simplificada FS 08220022212212014/252432
1ª Via Original Data de emissão:10-08-2024
N. Contribuinte: 502178981

ATCUD: JFVDBR85-252432



TOTAL DE GASTOS FINAL

748,79€

Tenha-se em consideração que os gastos não estão integralmente todos aqui e que se continuaram a efetuar gastos após esta data como por exemplo de: alimentação, deslocações e outras compras necessárias para a peça.

21 SETEMBRO – ENSAIO

Neste ensaio, fizemos conforme possível um corredor, com a presença de novos elementos como a terra (não na sua totalidade, mas nas áreas em que o ator interage), à qual o ator necessitava criar hábito. Seguem-se registros de montagem e ensaio:



Este ensaio foi assistido por **Rute Vasconcelos**, Psicomotricista, exterior à área teatral. Após assistir ao ensaio redigiu a seguinte análise:

“Para ser honesta fiquei sem palavras, como se tivesse morrido junto com ela (a peça). Realmente, levou-me a um estado mais profundo de consciência, como se pormenores banais da vida tivessem caído por terra junto daquela que rodeava o caixão. Fez-me refletir internamente e despertar para questões humanistas, realistas, filosóficas até. Era como se o monólogo fosse de encontro com a minha voz que está dentro da minha cabeça, de tantas vezes. Por momentos tudo o que sentia em mim que não era normal, de repente foi como se fosse compreendida, mas ao mesmo tempo com uma maior abertura de mente, a encaixar todas as peças do puzzle que fui colecionando no dia-a-dia. Tudo o que era essencial ficou e tudo o que era supérfluo despojou-se de tal forma que fez-me refletir como o ser humano ainda é tão pouco humano e que o caminho dele a trilhar engloba tanto o morrer e renascer, o permitir normalizar os pensamentos e como vamos ao encontro deles. O ator com o seu monólogo e a simplicidade, mas intensa, de cenário fez com que me focasse e não houvesse escapatória possível para o que estava a ser falado e abordado. Recomendo a todos os seres humanos. Vejam e relembrem a fragilidade que é este tempo aqui na terra. Um obrigado, por te distinguires e contrastares do entretenimento diário para um real aprofundamento do poder que a arte pode repercutir para a consciência de quem a vê.”

Neste dia prossegui também ao registo de fotografias sérias de cena, para promoção e arquivo da peça e à gravação de vídeo de momentos da peça.

22 SETEMBRO – PRODUÇÃO

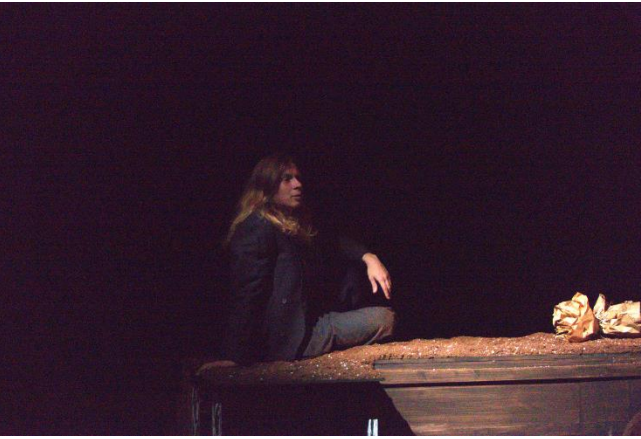
Neste dia selecionei, a partir das mais de 300 fotos do ensaio de dia 21, as fotos que melhor representassem a peça. As fotografias de cena são uma das partes cruciais de processo para partilha e promoção da peça.

Publiquei também, o vídeo dos movimentos de mimética que o ator efetua num dos momentos da peça, que pode ser visto no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=3KykQs3ZKnc>

Nas páginas a seguir, pode ver-se a seleção final de fotografias que captei e selecionei:





Neste dia terminei também a criação do que inicialmente seria um trailer, passando a ser um teaser de ensaio, das gravações de ensaio - que foi publicado e enviado ao Festival AMOSTRA, que pode e deve ser visto (para melhor percepção) no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=yHK8IZt59X8>

Foi também publicada uma *BONUS TRACK* em 8bit da sonoplastia da peça, cujo link se encontra na p. 40 deste relatório.

23 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia foi construído e publicado o trailer da peça, que teve de ser feito duas vezes porque sem querer cometi o erro crasso de apagar o conteúdo e edições, por precisar de espaço para exportar o vídeo.

O trailer da peça, pode e deve ser visto (para melhor percepção) no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=R3Iloje-glM>

24 AGOSTO – PRODUÇÃO

Neste dia foi criada a folha de sala e a sua idealização concreta, como podemos ver a seguir:

CAPA/CARTAZ:

AUDITÓRIO JOÃO MOTA - ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ACHO QUE FALECI

30 SET e 1 OUT // 21h



de HUGO
VASCONCELOS

com LUÍS
ALONSO

CONTRA CAPA/FICHA TÉCNICA

*"Como é que eu posso explicar a minha
presença nesta terra de ninguém?"*

- *Heiner Müller, A Missão*

INTÉRPRETE *Luís Alonso*

**ENCENAÇÃO, ESCRITA
CONSTRUÇÃO CENOGRÁFICA**

FIGURINOS

SONOPLASTIA ORIGINAL

LUZ E SOM *Hugo Vasconcelos*

CARTAZ *João Rocha*

Hugo Vasconcelos

AGRADECIMENTOS:

Luís Alonso; João Rocha; Rute Reis; Tiago Póvoas Correia; Ângelo Ribeiro; Lucas França;
Ivânia Ribeiro; Rute Vasconcelos; Fátima Vasconcelos; Júlia Coelho; Vasco Vasconcelos;
Sancha Paul Viana; César Ngimba; João Pecegueiro; Marina Campanatti; Inês Mata; Sofia
Miguel Castro; Gonçalo Ramalho; José Pires; Jean Paul Bucchieri; Festival Amostra;

*"Quando falo da morte,
o desejo é o calor de um corpo."*

- *Zeferino Mota, Hierarquia*

DURAÇÃO APROX. 15



ae.estc



PSEUDO-SINOPSE

Uma figura procura ao longo da sua vida o seu nome em campos de cemitério. Finalmente encontra o seu suposto nome. Desenterram-se informações e memórias desse cadáver, através da voz dessa figura, que proclama serem a mesma pessoa. São questionados problemas existencialistas e de caráter humano e desumano. Uma relação entre um ser e cadáver desenvolve-se. A obsessão torna-se o apogeu do narcisismo, da conquista e possessão. São estes realmente a mesma pessoa? Quem é esta figura? Quem é este corpo?

A vida é uma dança descompassada e o ritmo é respirado por nós. Mas uma orquestra não vive só de um violino e no ballet os solos também têm fim.

“A vida não é sobre esperar que a tempestade passe...

É sobre aprender a dançar na chuva.”

Anónimo

Nesta correnteza de vendavais em que vivemos, revoltamo-nos contra o que achamos incorreto, revolucionistas de sofá! A nossa falsa lucidez impede-nos de agir.

Realmente só estamos bem sentados.

Um fantasma é o que resta de nós.

Adiemos.



INTERIOR 2/BIOGRAFIA ATOR:



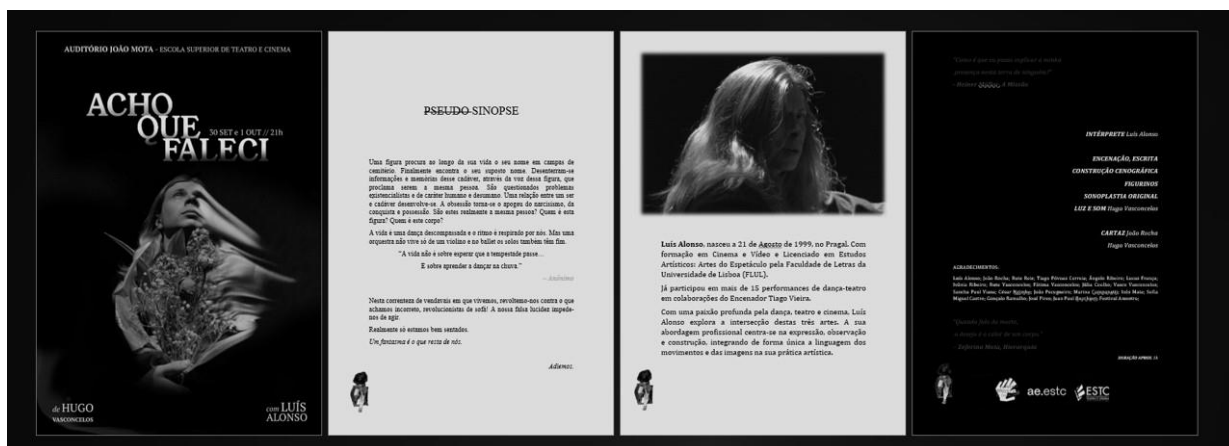
Luís Alonso, nasceu a 21 de Agosto de 1999, no Pragal. Com formação em Cinema e Vídeo e Licenciado em Estudos Artísticos: Artes do Espetáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

Já participou em mais de 15 performances de dança-teatro em colaborações do Encenador Tiago Vieira.

Com uma paixão profunda pela dança, teatro e cinema, Luís Alonso explora a intersecção destas três artes. A sua abordagem profissional centra-se na expressão, observação e construção, integrando de forma única a linguagem dos movimentos e das imagens na sua prática artística.



Segue-se uma simulação de impressão da folha de sala, a preto e branco, como será entregue ao público e pela ordem de visualização e disposição da folha de sala:



Neste dia comecei também, a construção das mãos do cadáver, com base de arame, como se pode ver no seguinte registo:



Esta base será coberta de várias camadas de papel e cola branca, procedendo à pintura do mesmo.

25 SETEMBRO – ENSAIO

Neste dia fizemos uma passagem de texto e uma passagem mais intensiva na coreografia, limando movimentos.

Neste dia procurei também outra possibilidade para as mãos, visto que na escola havia manequins e também a possibilidade de haverem mãos disponíveis. Testei as mãos do manequim e ao longe de certa forma, funcionava.

26 SETEMBRO – ENSAIO

Neste dia fizemos um corrido, com tudo o que foi possível ter, inclusive a terra. Foi cronometrado o tempo de ensaio, com 3 pequenas paragens e retomar de texto, tendo rondado 1hora e 10minutos de duração. É cada vez mais claro, que a peça rondará entre 1hora e 1hora e 10minutos de duração.

27 SETEMBRO – PRODUÇÃO

Neste dia gravei e editei o vídeo de anúncio de introdução da peça, para que se desliguem os telemóveis, o chamado anúncio de sala, que seria o primeiro de dois momentos de *comic relief*.

O vídeo pode ser visualizado no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=kDsFrxbCXx8>

28 SETEMBRO – ENSAIO GERAL COM ORIENTADOR

Neste dia, realizamos um ensaio geral com a presença do orientador, onde fizemos montagens da cenografia total. Este foi o terceiro encontro com o orientador, que assistiu ao ensaio geral e ofereceu uma visão crítica e construtiva, com alguns questionamentos de funcionamento do objeto teatral. Durante o ensaio, gravei a peça, o que nos permitirá analisar o todo e identificar áreas de possível melhoria.

Após o ensaio, levantaram-se diversas questões e apontamentos relacionados à interpretação, encenação e escolhas artísticas, abrangendo aspetos estéticos, de sonoplastia, videografia, figurino e cenografia. O feedback recebido foi decisivo (porque assim me fez sentido) e, após a conversa, decidi concordar com algumas alterações, ajustando algumas de acordo com o que foi sugerido e não alterando outras.

Por exemplo, o efeito do *comic relief* inicial foi eliminado, o vídeo "HOW TO" para desligar os telemóveis. Quanto aos Kazoos, segundo momento de *comic relief* seguido ao primeiro,

ainda estou a ponderar se permanecerão na peça. Os Frente de Sala continuarão a entregar as folhas de sala com uma energia temática de funeral, mas agora apenas com a instrução para desligarem os telemóveis, ao invés das frases habitualmente associadas a funerais. Assim, ao remover o anúncio de sala induzi uma opção à outra, fundindo-as – mesmo que as alterando completamente.

Outra mudança significativa foi a remoção do monte de terra falso, embora continue a sentir alguma apreensão sobre a exposição do caixão de forma gratuita durante toda a peça, podendo isto ser derivado do hábito de ver o monte de terra ao longo destes ensaios todos. Também planeamos realizar algumas alterações na dança final, que ainda se encontra à procura de um desenvolvimento concreto, que o ator ainda não conseguiu alcançar. Além disso, será feito um teste para decidir se haverá ou não um cadáver e se incluirá a parte do monólogo durante a violação do corpo.

O ensaio geral pode e deve ser visto (para melhor perceção concreta do objeto) no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=FCWKiVhzrps>

29 SETEMBRO – ENSAIO

Neste último dia antes da estreia, revemos várias cenas e alterações acutilando tudo o que havia de necessário para o melhor funcionamento do objeto. Por mais que pudessem ser alterações repentinas, como eram cortes e não adições é tecnicamente mais exequível.

30 SETEMBRO – ESTREIA

Neste dia estreamos a peça, a qual se deve ver (para perceção final do objeto) no seguinte registo para termo de comparação com o ensaio geral e o último dia de apresentação:

<https://www.youtube.com/watch?v=fpw-M1ItOo>

No final da peça realizei um porto de honra para que pudesse haver um momento de convivência pós-peça e onde as pessoas pudessem falar entre si sobre o que viram. Não esperava receber tantos feedbacks positivos e na verdade ver tantos sorrisos. Foi-me claro, não só por palavras, mas também por reações e comportamentos físicos que foram várias as pessoas que saíram da peça pensativas, “sobrecarregadas” (no bom sentido) e a necessitarem de processar tudo o que

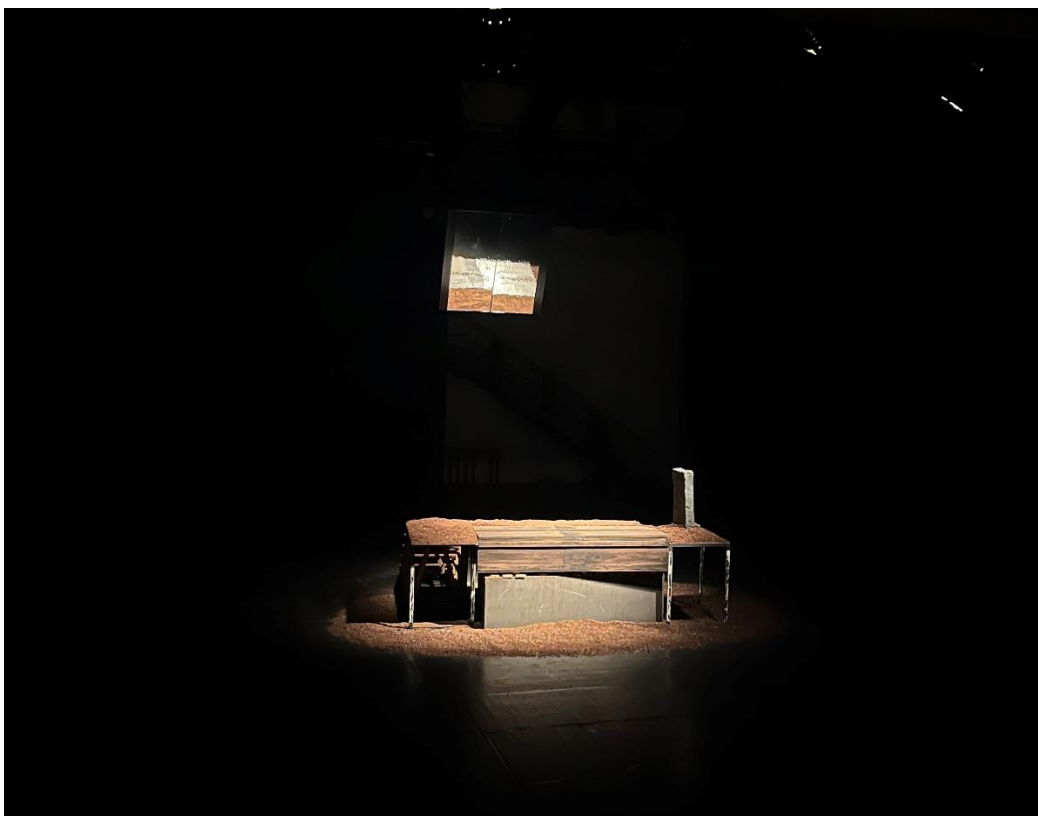
viram. Os feedbacks foram muito diversos e pegavam em vários pontos, como a interpretação, a encenação, a cenografia, a sonoplastia, o texto, as imagens criadas, as sensações e até comparações com situações vividas, entre outras.

O ator, inicialmente, estava claramente nervoso – por ser a estreia e por pela primeira vez ter uma grande quantidade de público a assistir – no entanto poucas pessoas repararam na mão que tremia a segurar o ramo ou tiques nervosos ou até reações e atrapalhões no texto e sendo que já conhecia o trabalho que estávamos a desenvolver é uma das situações em que reparo mais facilmente do que quem assiste pela primeira vez. Aconteceram alguns “acidentes” de cena, chamemos-lhe de *micro-acidentes* que apenas eu reparei e analisei e falei com o ator para que no dia seguinte se pudesse melhorar.

Tenha-se em atenção que a desmontagem desta peça é demorada, acima de tudo derivada da terra, mais concretamente o pó da mesma, que é mais difícil de remover de cena, fazendo com que se perca mais tempo a remover o mesmo, contando já com a utilização de um tapete de proteção para o linóleo.

A peça durou cerca de 1hora e 5 minutos, como se pode ver no vídeo apresentado.

Segue o registo de uma foto de cena algumas horas antes da estreia:



1 OUTUBRO – ÚLTIMA APRESENTAÇÃO

Neste dia tivemos a segunda e última apresentação da peça, que contou com a presença do Orientador e do Arguente. Em termos textuais o texto foi mais “cantado” e o momento mais aflitivo foi o ator ter-se esquecido do texto e avançado uma página integral de texto – passando também à frente de uma deixa de música derivada da ausência de deixa. No entanto, ninguém obviamente reparou além de mim que faltava texto, nesse aspeto o ator conseguiu prosseguir de forma natural e sem dar a entender o seu erro. No entanto essa mesma ausência de texto, a meu ver, castrou o crescimento dos apogeus que se seguiriam mais tarde da peça.

O registo desta apresentação situa-se no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=KLhff6BCsv0>

A peça teve uma duração de sensivelmente 58 minutos, como se pode ver no vídeo, retirando os aplausos finais. Nota-se nesta diferença de tempo a ausência do texto, se bem que a duração de uma peça pode sempre variar consoante a fluidez e rapidez que os intérpretes possam ter de apresentação para apresentação. Daí normalmente se dar uma duração aproximada, porque é quase incerto ter um tempo exato de duração de uma peça, derivado destas possibilidades de variação.

Apesar desta “variação” não intencional, os feedbacks foram fortes e motivadores para que continue a avançar, foram feitas várias discussões sobre diversos dos temas abordados na peça e a maneira como foram feitos, desde pessoas que não costumam ver teatro, a profissionais da área, a alunos e a cinematógrafos. Foi bastante enriquecedor poder ouvir estas diversas opiniões, que me fizeram perceber que estaria a chegar a algures. Nada do que referi relativamente aos feedbacks me faz sentir validado ou perto de algo “perfeito” ou “finito” - que para mim é uma procura constante de se chegar a um *algo* que nunca se concretizará, mas que constantemente se procura. Este parto, foi extasiante de formas diferentes mas paradoxalmente de igual forma tanto para mim como para o Luís Alonso, foi uma viagem que esperamos que não termine por aqui. A única “dor”, no entanto, que me evocou diversas questões, foi nenhum professor ter ido assistir a nenhuma das duas apresentações nesta conclusão de Mestrado.

Termino este Diário de Bordo com uma foto minha e do ator Luís Alonso, que metaforiza poeticamente todo o nosso processo:



CONCLUSÃO

A elaboração deste relatório reflete de forma clara e detalhada o processo criativo multidisciplinar que experimentei na criação da peça autoral “*Acho Que Faleci*”. Desde o momento em que decidi estruturar o espetáculo em torno de um monólogo, até à escolha de assumir múltiplas funções dentro do processo criativo, cada etapa deste percurso foi uma exploração contínua dos meus próprios limites pessoais e artísticos. A escolha de integrar diferentes disciplinas – como a escrita, cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia – foi deliberada, e revelou-se fundamental para sustentar e testar a coesão da obra. A minha intenção sempre foi criar uma peça em que todos os elementos interagissem de forma orgânica para suportar e amplificar tanto a unidade narrativa quanto a estética.

Ao longo do processo, não pude evitar confrontar-me com as realidades práticas que o teatro impõe. Para além da criação artística, tive de lidar com as exigências de produção, de financiamento, de logística, de trabalhos exteriores que me pudessem sustentar e claro, do furor pessoal. O teatro, sendo uma forma de arte que envolve uma colaboração coletiva e uma necessidade constante de recursos materiais, impõe, por vezes, limites que desafiam as nossas ambições artísticas. É um diálogo constante entre aquilo que eu idealizei para a peça e as restrições concretas que a realidade impôs. Esta tensão entre os recursos disponíveis e as aspirações artísticas emergiu como um tema central na minha experiência ao longo do desenvolvimento do espetáculo.

Durante o processo criativo, um dos maiores desafios que enfrentei foi a sobrecarga de funções. Como criador multifacetado, tive de conciliar papéis tradicionalmente distintos: dramaturgo, encenador, designer e técnico de cena, luz e som. Este acúmulo de responsabilidades exigiu de mim uma dedicação total e de conciliação constante, mas ao mesmo tempo, impôs-me limitações, tanto físicas quanto emocionais, sendo que mesmo ficando doente não podia decidir não trabalhar ou não continuar a construção do objeto. Ter controle total sobre cada aspeto da criação trouxe uma liberdade artística única, que me permitiu desenvolver uma visão muito própria e pessoal para o espetáculo. Contudo, essa autonomia também me exigiu um nível elevado de autocrítica, já que precisei constantemente de questionar e avaliar as minhas escolhas para garantir que se mantinham coerentes tanto no plano estético quanto no narrativo.

Este relatório, portanto, não se limita a relatar a execução técnica das minhas ideias: ele documenta uma viagem que envolve uma constante negociação entre a minha inspiração e as

ambições artísticas, por um lado, e os desafios práticos de produção, por outro. Este processo exigiu uma sólida estrutura de organização e um compromisso rigoroso com a visão geral da peça. Cada decisão tomada tinha de ser pensada em função do equilíbrio entre todos os elementos, garantindo que, no final, eles colaborassem entre si para tentar criar uma obra verdadeiramente una.

Este processo criativo multidisciplinar, embora repleto de obstáculos, ofereceu-me a possibilidade de viver uma experiência profunda e abrangente. Trabalhar em várias frentes, da conceção do texto à criação dos elementos visuais e sonoros, proporcionou-me uma compreensão ainda mais completa de como os diferentes elementos do teatro dialogam entre si, como tento fazer passar também neste relatório. Foi um exercício de constante aprendizagem, adaptação, autocrítica e análise, que culminou numa peça que, espero, traduz essa complexidade e coesão em cada uma das suas partes.

BIBLIOGRAFIA

- Bablet, D. (s.d.). O Teatro da Morte. *O Teatro da Morte - Textos organizados e apresentados por DENIS BABLET*.
- Barker, H. (2016). *UND* (1ª ed.). (F. Frazão, Trad.) Portugal: Temas Originais, Lda.
- Gomes, A. B. (2012). *Um Teatro Filosófico e uma Filosofia Teatral de Heiner Müller e Hannah Arendt*. Universidade de Lisboa : Faculdade de Letras.
- Kantor, T. (2008). *O teatro da morte*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Kervern, B. D. (Realizador). (2014). *Near Death Experience* [Filme].
- Mendonça, J. T. (2016). O VERBO PERGUNTAR. *A Revista Expresso* (2284).
- Pessoa, F. (2011). *O livro do desassossego* (3ª ed.). companhia das letras.
- Rodrigues, J. P. (Realizador). (2000). *O FANTASMA* [Filme].
- Rumi. (1997). *The Essential Rumi*. (C. Barks, Trad.) United States of America: Castle Books.
- TABLADO, O. (Janeiro, Fevereiro, Março de 1994). Heiner Müller: Um Espinho no Olho - Irene Brietzke. *Cadernos de Teatro* (136).
- Vasconcelos, H. (2024). *ACHO QUE ERAM LÁGRIMAS* (1ª ed.). Setúbal, Portugal: Urutau.
- Weerasethakul, A. (Realizador). (2010). *Loong Bonmee Raluek Chat* [Filme].

WEBGRAFIA

- Saramago, José. *Deste Mundo e do Outro*, Editorial Caminho, Lisboa, 4.ª edição, 1997.
Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/as-palavras/746#> acesso a: 12/09/2024.

