

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



NAUFRÁGIOS

Trabalho de Projeto
Mestrado em Teatro – especialização em Artes Performativas

Celso Pedro

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Teatro – especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica de Diogo Bento, professor adjunto convidado com título de especialista na área de Interpretação.

NAUFRÁGIOS

CELSO PEDRO

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Especialista Diogo Bento e a coorientação de António Fonseca.

Índice

Dedicatória	4
Agradecimentos	5
Resumo e palavras-chave.....	6
<i>Abstract and keywords</i>	7
Lista de siglas.....	8
Introdução	9
1 - O primeiro passo: contacto com o espetáculo <i>A Descoberta das Américas</i>	10
2 - D'A descoberta das Américas à descoberta de Dário Fo: Manual Mínimo do Ator - arsenal essencial para qualquer ator	12
2.1 - Análise da obra <i>Manual Mínimo do Ator</i>	12
2.2 - O jogral	15
3 – As crónicas.....	18
4 - A criação do guião	21
5 - Entrada para o mestrado e o retomar dos trabalhos (1º semestre).....	24
6 - A questão das estátuas.....	27
7 - Ponto de partida para a criação (2.º semestre, 1.º ano).....	31
8 - Levantamento do espetáculo (2º ano)	34
Conclusão	46
Bibliografia.....	48
Anexo I - Guião	50
Anexo II – Dossier do espetáculo	73
Anexo III – Folha de sala	87
Anexo IV – Cartaz	90

Dedicatória

Há na vida de qualquer pessoa certas figuras centrais que inspiram ou norteiam o nosso rumo, as nossas aspirações. Quando penso no caminho que tenho percorrido, vêm-me à memória várias pessoas que, talvez sem terem consciência disso, modelaram intrinsecamente a minha personalidade. O caso mais particular é o do meu tio-avô Manuel Pires que, nos seus últimos anos de vida, tinha-me sempre por perto durante as suas atividades diárias. Lembro-me especialmente das tardes em que ele ficava a malhar os bagos secos do feijão enquanto me explicava os movimentos de rotação e translação do planeta Terra. Eu tinha na altura apenas uns seis ou sete anos de idade, mas com uma sede insaciável. Numa dessas tardes ele explicou-me que a aldeia onde fui criado, a Póvoa do Pinheiro, próxima da cidade de Coimbra, em tempos idos não existia, pois o mar cobria toda aquela zona de água. Pela primeira vez até então, eu ousei e pus em causa o que o meu tio-avô me dizia. Argumentei que não podia ser possível, pois se nós morávamos perto de Coimbra e o mar não existia lá perto, senão a muitos e muitos quilómetros, lá longe na Figueira da Foz, não podia o mar ter recuado tanto, por muitos anos que tivessem passado. Ele, com a assertividade que sempre o caracterizou, fitou-me os olhos e disse: “Para te provar que é verdade o que eu te estou a dizer, vem comigo ao quintal!”. No caminho para o quintal pegou numa enxada e quando lá chegámos pôs-se a cavar. Eu fiquei a vê-lo, sem perceber coisa alguma do que ele estaria a fazer. Parou a dada altura, chamou-me e pediu-me para eu tirar uma pedra que estava agora descoberta. Quando peguei na pedra percebi que era um fóssil e ele perguntou: “Esse fóssil é um caracol?”; respondi-lhe que não. A verdade é que era um búzio. “Aí está a prova de que aqui já foi tudo mar.”, disse-me ele com a sua clareza e sobriedade.

Esta memória é dos presentes mais bonitos que a vida me deu. Revejo nesse miúdo uma vontade de querer saber mais, um deixar-se deslumbrar por um determinado assunto e estou crente que essas características, que fazem de mim quem sou hoje, têm a sua origem nessa infância passada junto deste senhor, o meu tio-avô. Sinto-me muito grato quando penso que vivi a minha infância como aprendiz de explorador com o meu mestre Manuel Pires. A ele dedico este trabalho.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente o exemplo de integridade e fraternidade que a minha mãe representa na minha vida.

Não posso deixar de referir que esta criação não existiria sem as conversas de café com o meu amigo Daniel Gonçalves que me levaram até à coleção *História Trágico-Marítima - Crónicas e Memórias* (daqui em diante designada por HTM), a base de toda a criação.

Agradeço também ao António Fonseca, a camaradagem, o exemplo que o seu trabalho representa para mim, além de todos os ensinamentos que ao longo da minha licenciatura me passou; ao Professor Diogo Bento, pela orientação atenta na conceção do objeto artístico, assim como todo o apoio prestado ao longo do processo; ao professor Armando Nascimento Rosa, pela sua visão cuidada quanto ao processo de escrita dramática; à professora Maria Repas Gonçalves pela sensibilidade no treinamento do trabalho vocal; ao Rafael Silva pela capacidade de arranjar tempo onde não existe para corresponder aos *timings* desta produção, criando dois arranjos excecionais dos temas postos em cena; ao João Cadete, pela entrega e boa vontade com que mergulhou neste projeto passando comigo pela escrita da cena, assistência prestada durante o processo de ensaios e operação de luz; à Sara Marita, que concretizou um excelente trabalho de composição sonora para o espetáculo; à Beatriz Sousa que fez um exemplar trabalho de produção; à Sofia Carô, pela preciosa ajuda nos ensaios e por todo o trabalho desenvolvido para a comunicação do espetáculo; ao Jonathan Azevedo pelo excelente contributo que deu com o seu desenho de luz; ao Alípio Padilha que, com o seu trabalho de fotografia, potenciou bastante a imagem gráfica do espetáculo; ao Teatrão pela cedência de espaço para ensaios e, por fim, a todo o pessoal do Teatro da Garagem que nos acolheu e acompanhou durante a nossa estadia no Teatro Taborda.

Resumo e palavras-chave

Neste trabalho de projeto é apresentado um relato pormenorizado de todas as fases que constituíram a criação do espetáculo *Naufrágios*. Trata-se de um monólogo inspirado nas crónicas de viagem da coleção HTM, cujo tempo da ação é posterior à chegada dos portugueses à Índia. Esta criação pretende, metaforicamente, satirizar a administração pública portuguesa e expor desigualdades sociais, étnicas e culturais.

Produção teatral

Colonialismo

Racismo

Desigualdades sociais

Expansão portuguesa

Abstract and keywords

This project presents a detailed account of all the stages of the creation of the play Naufrágios. It consists of a monologue inspired by the chronicles of a journey from the collection HTM, which occurred after the discovery of the sea route to India. This piece of work acts as a metaphorical satire of the portuguese public administration and exposes the social, ethnical and cultural inequalities.

Theater production

Colonialism

Racism

Social inequalities

Portuguese expansion

Lista de siglas

HTM- *História Trágico-Marítima - Crónicas e Memórias*

MMA- *Manual Mínimo do Ator*

ESTC- Escola Superior de Teatro e Cinema

SPA- Sociedade Portuguesa de Autores

Introdução

Este trabalho pretende registrar um relato fiel e por ordem cronológica do processo de criação do espetáculo *Naufrágios*, criado no contexto do trabalho de projeto do mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

Todo este processo foi muito marcante para mim. Em primeiro lugar, representa um período de quase dez anos dedicados a este projeto. Num primeiro momento, apenas nos tempos livres, com sucessivas candidaturas a apoios, todas falhadas até ter entrado no mestrado, onde tive a oportunidade de desenvolver como projeto final do curso. Esta criação reúne uma série de vontades que estão ligadas aos meus interesses artísticos, e pontos de vista sobre o papel social que o teatro pode ter junto das pessoas.

Ao longo da leitura vão ser confrontados com algumas considerações minhas. Peço que as encarem como tal, apenas elações retiradas de um determinado acontecimento ou experiência que, associadas às minhas características pessoais e convicções, desencadearam conclusões que foram importantes para o processo.

1 - O primeiro passo: contacto com o espetáculo *A Descoberta das Américas*

No segundo ano da minha licenciatura em Teatro e Educação, na Escola Superior de Educação de Coimbra, assisti a um espetáculo no Teatro Académico Gil Vicente, cujo título é *A Descoberta das Américas*, a partir de um texto de Dário Fo com o mesmo título. O espetáculo em causa era um monólogo interpretado por um ator exímio, com uma fisicalidade, débito de texto e tempo ritmo de pensamento completamente delirantes. Trata-se de Júlio Adrião, um ator brasileiro que foi aluno de um dos meus professores de curso, Clóvis Levi, também brasileiro, que nos recomendou o espetáculo.

Na altura não tinha ainda uma ideia muito clara do que era o trabalho do contador de estórias, muito menos do que era um jogral ou sequer o conceito de *comedia dell'arte*. Tão pouco sabia quem era Dario Fo, na altura ainda vivo. Tinha apenas ouvido falar do seu nome e da sua obra, mas nada de muito aprofundado.

Para grande surpresa minha, que gosto bastante de ver espetáculos com elencos numerosos, aquele monólogo foi tão impressionante que até hoje foi o espetáculo que mais me marcou. O ator tinha um domínio total do público, narrando e revezando-se por vários personagens, por meio de *grammelots* e *gags* muito bem esculpidos e ajustados à reação da plateia, de tal forma que desde o primeiro momento até ao último nos prendeu, a mim e a todas as pessoas. Nunca senti em espetáculo nenhum uma simbiose tão grande entre a obra e o público como naquele dia. O ator foi exímio no seu desempenho e o espetáculo, como o nome indica, tratava do grande feito de Cristóvão Colombo na sua quarta expedição, mas na ótica de Juan Padan, um pobre coitado que embarca fugindo à inquisição espanhola depois de vir também em fuga do seu país natal - a Itália - pelo mesmo motivo. Na trama assistimos à narração na primeira pessoa de numerosas aventuras, onde este "pobre diabo" é por vezes adorado, por outras escravizado e quase morto pelos indígenas, safando-se sempre graças à sua astúcia de sobrevivente. A trama também trata a evangelização dos índios com uma ironia deliciosa e na última cena vemos o nosso "bobo" deitado numa rede, como quem descansa enquanto narra, dando a entender ter estado todo aquele tempo a contar a sua estória aos seus netos.

Esta viagem, tendo na sua narrativa o ponto de vista de um povo colonizador que se apropria de terras alheias, assemelha-se muito à estória do nosso Fernão Mendes Pinto que, por ser tão surpreendente e épica, muitos duvidavam da sua veracidade. Mas a imaginação ganha sempre ao relato dos factos, assim como o teatro ganhará sempre à atualidade frenética e por vezes

efémera, creio eu, da informação diária do telejornal, assim como de outros meios de comunicação.

Acredito que a eficácia do espetáculo se deve às características acima referidas que, inteligentemente, convergem todas num princípio comum: aproximar os espectadores, por meio de estímulos imagéticos, àquele universo posto em discussão. Este conjunto de opções que ditaram o resultado final daquela montagem, influenciaram bastante a minha maneira de ver cada criação, levando o melhor de tudo isto para o meu estudo, seja numa conceção mais realista, ou mais abstrata, com um teor mais cómico ou mais trágico.

2 - D'A descoberta das Américas à descoberta de Dário Fo: Manual Mínimo do Ator - arsenal essencial para qualquer ator

Analisando o livro MMA, onde Dário Fo faz uma exposição muito completa das origens da *comédia dell'arte*, seu contexto histórico, passando também por outros tipos de comediantes, teatro religioso, entre outros,apidamente nos damos conta de estarmos perante um roteiro da história do teatro ocidental, principalmente italiano, francês e espanhol, iniciada pelo autor com a grande diáspora dos cómicos *dell'arte* que aconteceu em Itália no chamado século da contrarreforma, século XVI, até meados do século XVII. Nessa viagem conseguimos compreender muito bem o clima social destas épocas, mas principalmente como seria de facto o modo de trabalho destes comediantes com todas as suas diferentes linhagens e cambiantes. Esta sistematização vem sempre acompanhada de um contexto histórico muito completo, propõe exercícios que colocam o leitor numa posição de formando perante as suas indicações e, como uma cereja no topo do bolo, todos estes ensinamentos trazem acoplados o apelo a uma consciência política para a possibilidade de um caminho mais consistente, não só ao nível das técnicas do ator, mas principalmente congeminando uma ideia de dever cívico dos agentes do teatro para com o seu público.

Deparamo-nos, portanto, com uma obra essencial para qualquer ator, mesmo que não tenha intenção de se especializar em *comédia dell'arte* ou em qualquer género cómico.

2.1 - Análise da obra *Manual Mínimo do Ator*

O autor começa por referir que todos os textos que existiam até à data sobre *comedia dell'arte* eram de fraca qualidade. Dando-nos um contexto que nos sugere que até então aquele género cómico seguia muito maltratado e desfasado da realidade do passado, talvez propondo indiretamente, com esta obra, uma mudança para essa negativa realidade.

Em seguida, apresenta a figura central da *comedia dell'arte*, o Arlequim, fazendo uma dissertação sobre as suas origens e defendendo que as trupes de cómicos não improvisavam. Na verdade, preparavam todas as tiradas antecipadamente e de forma sistemática com diversos cambiantes, de acordo com o que pudesse acontecer de imprevisto na apresentação ou ainda com um leque de reações que pudessem vir do público, tornando a apresentação pública

aparentemente muito mais autêntica e viva, como se a reação tivesse sido realmente criada na hora.

A meu ver, essa engenhosa forma de trabalhar cada momento performativo é uma preciosa ferramenta. A grande questão do trabalho do ator em teatro é precisamente manter vivas todas as suas intervenções, tanto ativas como reativas, com ou sem texto, embora essa preocupação, na maioria dos atores se manifeste apenas em manter vivas as falas pois, por um certo desleixo inconsciente, achamos que as questões do universo do não verbal não têm tanto risco de cair numa forma. A meu ver é um erro e denota ou que os atores apoiam toda a interpretação na fala ou então que confiam preguiçosamente na sua espontaneidade.

Com isto não quero dizer que não devemos deixar espaço para o imprevisto. Claro que devemos trabalhar com essa camada, mas se toda a interpretação for treinada apenas com a variável do espectável, dando apenas espaço ao imprevisto, facilmente cristalizamos a forma do espectável, principalmente quando temos temporadas grandes.

A certa altura, Dario Fo trata do preconceito existente ainda hoje em relação a este género de teatro. Cita inclusivamente outros autores que defendem estes artistas: "Acredito totalmente na exatidão da ideia de certos estudiosos de chamar a este género comédia dos atores ou dos histriões em vez de *comédia dell'arte*. De facto, todo o jogo teatral se apoia nas suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista."¹. Para em seguida se opor a Diderot comentando a sua obra *Paradoxo do Ator*: "Diderot imaginava um ator capaz de programar e controlar a própria exibição, prevendo cada passagem por meio de exercícios, calculando todo o arco da representação, sem dar margem a surpresas. Em resumo: racionalidade e distanciamento da emotividade, sem deixar nada ao acaso ou ao acidental, muito menos ao estado de ânimo e às tripas... No meu ponto de vista, a base do discurso de Diderot está completamente errada. Ele raciocina como autor, como literato, ou seja, deseja ver o texto colocado no nível máximo: o texto é sagrado e o ator precisa se adequar a ele, servi-lo com a maior disciplina, sem nenhuma discussão. Mas Diderot trata de ignorar a força adquirida pelo texto, remontando noite após noite no palco."². Esta oposição a Diderot vai ao encontro do que comentei há pouco em relação à espontaneidade do ator, na medida em que este, seguindo estes

¹ Cf. Pg. 23, *Fo, Dario, Manual Mínimo do Ator, Senac, São Paulo, 2009*

² Cf. Pg. 24, *Fo, Dario, Manual Mínimo do Ator, Senac, São Paulo, 2009*

preceitos, facilmente cristaliza o seu desempenho, esvaziando toda a possibilidade de vida em cena, pois não aproxima o texto de si, antes tenta caber dentro de uma estrutura por vezes estéril.

Há uma passagem nesta obra que me lembrou um certo preconceito ainda existente em relação aos atores de teatro, sobretudo fora das grandes metrópoles, refiro-me aos profissionais que não estão tão presentes na esfera pública: “Outra ideia a ser demolida... é a de que os cómicos *dell’arte* eram um bando de miseráveis, incultos, semianalfabetos... desprezados pelos cidadãos honestos que trabalhavam e produziam, somente aceites nas feiras e em alguns festins de senhores, que depois se livravam deles por meio de chutos no traseiro... Essa ideia é um grande despropósito. Sim, é verdade que, ao folhearmos certas crónicas... frequentemente nos deparamos com companhias praticantes de um teatro verdadeiramente charlatão. Mas trata-se de um fenómeno limitado”. Parece-me curioso e importante olharmos para trás e reconhecermos que certos estigmas em relação aos artistas, apesar dos avanços, continuam arrumados nas mesmas caixas.

Dario Fo abre, em seguida, o assunto da máscara da *comédia dell’arte*, referindo que em tempos era o único elemento que caracterizava os seus diferentes arquétipos. O que me parece mais fascinante é o facto de a máscara obrigar o ator a ter um rigor absoluto com o trabalho de corpo, estabelecendo uma codificação vastíssima para os seus gestos. Segundo Dario Fo, sem a nossa expressão facial não conseguiremos mentir e, se analisarmos o gestual de uma pessoa enquanto fala, por vezes os movimentos espontâneos que faz contrastam com o que está a dizer. Esta reflexão leva-nos a crer, enquanto como atores, que devemos ter muito mais atenção ao corpo, sobretudo nós que descendemos de um teatro mais palavroso e menos físico.

Dario Fo refere ainda que, tanto o trabalho de corpo dos arquétipos da *comedia dell’arte*, como as máscaras, são inspirados em animais sugestivos em relação à maneira de ser de cada arquétipo. Para além disso, a articulação dos corpos é também inspirada na articulação dos fantoches e marionetes.

Em relação à gestualidade, Fo refere que existia na sua altura, e na minha opinião continua a existir, uma grande dificuldade dos atores em se movimentarem e de gesticularem com fluidez. Acrescenta ainda que a maior parte das pessoas não tem consciência da sua própria fisicalidade e que isso está relacionado com o facto de sermos rigidamente corrigidos desde crianças a falar corretamente. Já a gestualidade não é tão levada em consideração, pormenor muito revelador quanto à dificuldade de um ator em se expressar fisicamente. Portanto, segundo Fo: "o ato de

mover os membros e os ombros com sabedoria e com elegância não afetada deveria ser a preocupação inicial do artista teatral”³.

O início da segunda jornada deste livro é dedicado ao *gramelot*, conceito que para ser explicado carece de uma primeira abordagem à história do surgimento da *comédia dell’arte* que confluiu com a história do teatro francês e também espanhol.

Antes de mais, o *gramelot* é o nome que se dá a um processo onomatopaico onde o ator finge falar uma determinada língua, mas sem uma lógica (verbal) articulada. Em contrapartida costuma ser sustentado por uma lógica muito concreta em relação à ação que está a ser praticada com aquela "fala".

A grande diáspora dos cómicos *dell’arte* aconteceu em Itália no chamado século da contrarreforma, século XVI, momento em que foram desmantelados todos os espaços teatrais, os textos considerados infames foram parar às fogueiras e as companhias de maior prestígio viram-se obrigadas a partir e mostrando o seu trabalho noutros países europeus. Vários grupos instalaram-se em França e em Espanha e a maior dificuldade no começo foi a comunicação, por isso viram-se forçados a encontrar meios alternativos na relação com o público: procuraram ampliar os movimentos, usar e abusar de saltos e quedas, explorar repetições, diferentes ritmos, recorrer ao nonsense na tentativa de criar a maior ligação possível junto da plateia, isto é, os *lazzi*, que nada mais são do que investidas a que hoje chamamos de *gags*. Recorriam também, como já referi, a uma série de onomatopeias apoiadas no gestual para colmatar a barreira linguística: os *gramelots*. Segundo Fo, foi toda esta evolução que deu origem à *comédia dell’arte*.

2.2 - O jogral

Segundo o autor, o jogral era na Idade Média um ator que se apresentava a solo recorrendo essencialmente à mimica, ao gesto, ao improviso e ao canto. Na maior parte dos casos não se servia de textos escritos, sobrevivendo este ofício através na tradição oral. Os Jograis não tinham o hábito de escrever os seus textos, se hoje temos exemplares de baladas, estamboretas e contrastes é graças aos escrivães que por deleite os transcreviam por vezes nas costas dos códigos notariais ou de algum contrato.

³ Cf. Pg. 53 e 54, *Fo, Dario, Manual Mínimo do Ator, Senac, São Paulo, 2009*

Dário Fo, ao manifestar a sua opinião sobre o que considera ser um jogral, declara que não quer que fiquem com a ideia de que este seria um defensor do povo contra o poder instituído: “Jogral não significa ator dedicado exclusivamente à emancipação e tomada de consciência do povo. Existiam desde Jograis ao lado da plebe, até jograis reacionários e conservadores prestando serviços ao poder... existiam tantos de um lado como tantos do outro... era praticamente igual a hoje.”⁴.

Posteriormente, comparando-o com os ritos teatrais, aborda a importância do Carnaval em várias zonas de Itália, cuja função era expurgar o medo e a fome, mas que com a passagem do tempo se tornaram cada vez mais vazios e supérfluos, afirmando, por fim, que as novas gerações de gente do teatro (do seu tempo, entenda-se⁵) não têm um referencial sólido sobre a história do teatro.

No fundo, toda esta passagem é uma análise interativa inteligente, que aponta o dedo ao desapego em relação às tradições culturais de cada povo, ao descrédito no propósito da maior parte do fazer teatral em contextos históricos passados, anulando principalmente a necessidade de compreender que o teatro na sua potência não pode deixar de ser um espaço de construção social.

Neste ponto, considero que podemos reconhecer na nossa atualidade muitas das preocupações de Dário Fo. Também hoje, assistimos a uma vontade desenfreada de ser novo, diferente, mais arrojado. Tentativas que revelam uma enorme vontade egoísta de afirmação e destaque. Enquanto o foco estiver nessa espiral umbilical, o teatro do nosso tempo não irá contribuir para uma afloração da consciência social, de catarse em relação ao domínio dos *media*, do culto da imagem que atordoia a população dominando o pensamento, sem deixar espaço para uma nova consciência, para um empoderamento individual do cidadão em relação ao mundo que o cerca. Esse espaço deveria ser criado através do teatro, essa é a grande questão que o teatro terá de mais frutificante em relação a todas as formas de arte e entretenimento, assim haja vontade de encarar esta preciosa forma de expressão, com seriedade.

Foi uma leitura extremamente estruturante para a minha maneira de encarar o que pode ser um objeto artístico em toda a sua potência, assim como o próprio trabalho do ator que, segundo esta minha reconfiguração, passa a ter uma partitura assente em dois gráficos que operam em

⁴ Cf. Pg. 142, 1.º parágrafo, Fo, *Dario, Manual Mínimo do Ator*, Senac, São Paulo, 2009

⁵ Esta obra foi publicada pela primeira vez no ano de 1987 e relata algumas vivências do autor passadas na segunda metade do século XX.

sincronia. Tal como num programa de edição de som, onde paralelamente segue um gráfico para cada instrumento, também na partitura do ator dois gráficos devem seguir a par: um para "o que é dito" e outro para "o que é feito". Deste modo o ator deve ter no seu *métier* a mesma consciência e rigor com a partitura física, assim como no trabalho de apropriação do texto. Estas duas procuras conscientes (que combinadas acompanham o desempenho do ator) devem estar apoiadas numa lógica stanislavskiana de procura do contexto, historial, motivações e objetivos da personagem.

Esta atualização técnica do meu trabalho de ator foi bastante frutífera para a concretização da criação a que se refere esta dissertação. Não apenas quanto ao trabalho de ator, mas também na criação dramatúrgica e na conceção do objeto artístico se alavancaram nos princípios do trabalho do jogral como são apresentados por Dário Fo no MMA.

3 – As crónicas

No meu grupo de amigos, havia alguns músicos ligados à música tradicional portuguesa com os quais mantinha bastante contacto. Depois de terminar a minha licenciatura em Teatro, continuei a acompanhar o seu percurso pela música e passávamos bastante tempo juntos a partilhar músicas, textos, etc. Em conversa com o Daniel Gonçalves, músico e na altura estudante de Ciências da Informação Arquivista e Biblioteconómica, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, discutíamos sobre o espetáculo que anteriormente tinha visto, *A descoberta das américas*, o livro da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e ele falou-me numas crónicas antiquíssimas que diziam respeito ao período da expansão marítima portuguesa, de difícil leitura por conta da escrita da época, mas que se tratavam de relatos detalhados de peripécias incríveis de naufrágios e, não menos impressionantes, peregrinações dos naufragos até serem salvos. Pedi imediatamente esses materiais para ler.

Dessas tertúlias comecei a vislumbrar a possibilidade de criar um solo, seguindo algumas das técnicas sistematizadas por Dário Fo, acompanhado por um músico que faria a sonoplastia ao vivo.

Nessa altura, era-me evidente que gostaria de explorar o universo da expansão marítima através da figura de um contador de histórias, inspirado em parte pelo espetáculo *A descoberta das américas*, mas também, por motivos próximos, pelo *Contos em viagem Cabo Verde*, espetáculo do Teatro Meridional⁶. Por outro lado, tinha ainda em mente a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e, no mesmo contexto, a trilogia de Fausto Bordalo Dias, dedicada a esta *Peregrinação*.

Já tinha lido a obra do Fernão Mendes Pinto antes de ver o espetáculo com o texto do Dário Fo. Ora, se compararmos a narrativa da história de Juan Padan, personagem principal da obra *A descoberta das américas* de Dário Fo, com a narrativa de Fernão Mendes Pinto na *Peregrinação*, percebemos bastantes semelhanças. O contexto é idêntico, a época também, mas não me convencia a ideia de centrar toda a ação na figura de Fernão Mendes Pinto. Intuí que isso poderia catalogar o espetáculo como algo mais revivalista para homenagear a obra de artistas como os já referidos Fernão Mendes Pinto ou Fausto Bordalo Dias. Sem desmérito pelas suas riquíssimas obras que tanto me inspiraram, queria algo mais coletivo e principalmente que

⁶ Este espetáculo consistia também num solo, onde a atriz narrava e fazia os vários personagens, neste caso acompanhada por um músico que, através de vários instrumentos, criava a sonoplastia ao vivo.

nos aproximasse da nossa atualidade. Formulações ainda um pouco vagas que tinha nesta altura quanto ao que poderia ser a discussão de um possível espetáculo.

Poucos dias depois de ter pedido ao Daniel Gonçalves para me enviar os tais materiais, chegou-me ao e-mail um número sem fim de documentos relativos ao período posterior à chegada dos portugueses à Índia, sendo que a maioria dos documentos eram as cópias da coleção crónicas e memórias da *História Trágico-Marítima*. Quando comecei a ler achei logo aquelas narrativas fascinantes. Eram páginas e páginas de histórias mirabolantes em alto mar, conflitos entre tripulantes, com as diferenças hierárquicas com grande evidência. Existia uma narrativa comum em cada crónica. Cada uma narrava a partida de uma nau ou de uma frota completa, quer se tratasse da partida de Lisboa ou de outras paragens durante a sua rota. Nestes relatos eram descritas ao pormenor as condições vividas pelos navegadores nestas viagens. Gradativamente a escassez começava a revelar o pior de cada um e todas estas narrativas afluíam para a situação de um naufrágio e conseqüente peregrinação pela costa africana, até serem salvos por outra embarcação portuguesa.

Naquela altura fui convidado para fazer um trabalho a solo que era um contador de histórias. Na sequência destes acontecimentos, quis concretizar a ideia de criar um monólogo onde eu faria um narrador e os vários personagens para dramatizar algumas daquelas histórias.

A introdução da coleção *HTM* ditou a proposta da criação. Segundo esta introdução, os portugueses pouco depois de definidas as rotas, a periodicidade e as qualidades náuticas mais convenientes para as embarcações, rapidamente quiseram multiplicar as possibilidades de lucro. Essa busca desenfreada rapidamente arrastou para segundo plano as premissas base que permitiam a segura passagem do Cabo e afrontar as tempestades do Índico. Alargaram as embarcações, cresceram em altura e deixaram de respeitar os períodos mais convenientes para navegar. Essa cegueira pelo lucro, tanto na esfera da regência de Portugal como numa esfera mais individual, rapidamente se traduziu num número sem fim de mortes. Os portugueses que sobrevivessem ao naufrágio tinham uma rota combinada pela costa africana até Moçambique, onde seriam acolhidos e levados de volta para Portugal pela carreira da Índia. Estas crónicas eram relatadas pelos sobreviventes e registadas pelos mesmos ou por escrivães, dado que a maioria das pessoas daquele tempo não era alfabetizada.

A partir deste mote defini o seguinte: esta ânsia desmedida que levou a vida a um número sem fim de pessoas, esta triste realidade, repetiu-se ao longo da nossa história, de diferentes maneiras é certo, mas repetiu-se. Como se existisse uma mão superior que condiciona o simples

mortal a agarrar-se por vezes ao que não existe na tentativa de se cumprir, sendo que essa necessidade de realização também não parte inteiramente do indivíduo, mas antes parece ser incutida por algum ser superior. Esta é apenas uma curiosidade entre muitas que me pareceram pontos de partida interessantes para relacionar estas temáticas com a nossa atualidade portuguesa. Esses ganchos foram-se tornando cada vez mais claros ao longo do processo, ditando opções. Daí comecei a desenvolver a ideia de satirizar, em jeito de metáfora, a nossa administração pública e o ser humano em situação de sobrevivência. Existe, tanto na nossa administração pública como no ser humano individualmente, numa perspetiva generalista, uma espera contínua de encontrar no exterior a solução para os seus problemas. Então esse é o núcleo forte que alavanca todo o processo e todas as opções. A opção de concretizar tudo isto através de um contador de histórias manifesta, por um lado, a tentativa de aproximar a plateia do objeto artístico, através desse carácter mais popular, e por outro, procura recorrer à sátira e à plasticidade acreditando na máxima de Dário Fo de que na base do teatro está a diversão, o prazer do encontro e da partilha entre a performance e o espectador.

4 - A criação do guião

A leitura de todos os episódios da coleção HTM foi um processo muito intenso que durou alguns anos. Candidatei-me a alguns apoios pontuais da DGartés e também, mais do que uma vez, à bolsa Amélia Rey Colaço. Apesar de nunca ter ganho, o processo ajudou-me bastante a aprender a estruturar uma candidatura e, principalmente, a concretizar cada vez melhor a conceção do objeto artístico. A par da leitura das crónicas, fui pesquisando materiais relacionados com a temática dos naufrágios, da literatura à música, e fui descobrindo obras incríveis de autores portugueses e outros estrangeiros.

O processo de seleção das crónicas foi se tornando intimamente ligado à estrutura pretendida para o guião. Ao mesmo tempo, eram estas que ditavam as estórias com mais potencial dramático. Este acabou por ser o equilíbrio tentado durante o processo de seleção que inevitavelmente se findou com o processo de escrita e experimentação de várias possibilidades de sequência. A partir do momento em que comecei a ler estas crónicas, por necessidade, comecei a investigar em pormenor todo o universo acerca de uma embarcação daquela época e todo o contexto envolvente. Num primeiro momento, apenas para conseguir interpretar corretamente o que lia, embora tal processo me tenha levado a compor pequenas sequências de cenas que concretizassem as questões centrais presentes na introdução das crónicas HTM, que inicialmente defini como o núcleo da discussão do espetáculo ou, como diria K. Stanislavski, o "super objetivo" pretendido, neste caso por mim que sou o autor, diretor e também ator do espetáculo.

Então, seguindo uma ideia de estrutura interna da dramaturgia clássica, defini que teria de criar, a partir das recolhas de textos que ia selecionando, um guião sequenciado por diferentes momentos a que dei o nome de Instalação, Conflito e Desenlace.

Desses rascunhos, concretizei a dita Instalação que viria a ser o início do espetáculo, onde a plateia fica a saber o contexto inicial da trama, o tempo da ação, assim como todos os dados necessários para a compreensão do que vem no seu seguimento. Portanto, o guião começa com uma sequência de cenas que nos colocam no cais em Lisboa, onde se contextualiza Portugal daquela época, à luz da visão dada pela HTM.

A par das leituras e seleção de textos, também pesquisei sobre o percurso do herói, embora durante muito tempo quisesse fugir à ideia de centrar a trama numa única personagem, acreditando que, se as sequências de cenas não fossem centradas numa única figura poderiam,

ao invés disso, contar várias histórias relativas à temática dos naufrágios sem uma ligação dramaturgicamente direta, colocando assim, em primeiro plano, o povo português. Intuí que a composição de várias histórias diferentes criaria um lastro maior quanto a possíveis leituras mantendo, ao mesmo tempo, uma chave comum a todas as cenas, como a exposição das desigualdades existentes naquela época, os problemas na admiração das naus, a gradual desumanização a que aqueles seres eram sujeitos. Tudo isso seria uma forte possibilidade de aproximação empática com o público de hoje. Porém, à medida que selecionava as crônicas, pareceu-me irresistível selecionar a estória do *Naufrágio do Galeão de S. João na Terra do Natal (1552)*, pois narra peripécias incríveis protagonizadas por Manuel de Sousa Sepúlveda e sua família até se findarem. Em seguida, conta-se a estória de Pantaleão de Sá, um sobrevivente desta embarcação que acaba por ser salvo graças a um episódio um pouco insólito depois de seguir sozinho numa extensa peregrinação que quase lhe tira a vida.

Nesta fase, questionava-me bastante sobre a estrutura que queria para a criação, mas ao mesmo tempo necessitava de definir quem era aquele narrador: um narrador ausente ou presente? Inicialmente inclinava-me mais para a ideia de um narrador ausente com o intuito de protagonizar um coletivo e não uma figura central, mas depois de reler algumas premissas do *Jogral no MMA* de Dario Fo, reformulei o narrador. No MMA, o autor refere que uma das estratégias daquele contador de histórias é o facto de narrar as suas percussões na primeira pessoa, aproximando mais a plateia do universo ficcional apresentado.

Olhando para a sequência pretendida para a dramaturgia, com Instalação, Conflito e Desenlace, considerei que, depois da Instalação, as histórias de Manuel de Sousa Sepúlveda e Pantaleão de Sá corresponderiam ao Conflito. Até aqui tudo se apresentava escrito para ser narrado na terceira pessoa. Tinha naquele momento a possibilidade de mudar tudo para a primeira pessoa ou manter o narrador ausente dos acontecimentos, seguindo essa lógica para toda a escrita da cena. Não me satisfazia nenhuma das hipóteses, pois agradava-me o tom apontado na primeira parte do espetáculo que apresentava vários quadros que davam o contexto de como seriam as embarcações da época, mas não tomava partido de nenhuma figura em particular, mantendo o narrador com uma postura satírica e distanciada em relação ao que é contado. Contudo, no caso dos relatos das crônicas da HTM, não me satisfazia a ideia de narrar distanciadamente aqueles episódios peçados de densidade. Por esse mesmo motivo, decidi mudar a história de Pantaleão de Sá para a primeira pessoa, tornando-o figura central a partir do momento em que se perde e segue a sua trajetória sozinho até encontrar ajuda para voltar a Portugal. Isso significou passar todas as narrações para o presente desde o início, mas mantive a pluralidade daqueles

portugueses como elemento central da trama na Instalação, ou seja, não adotei o que seria mais expectável para uma estória com um protagonista onde este nos é claramente apresentado nos primeiros momentos da trama. Na verdade, ele não é o elemento central, mas sim o povo português, ou melhor, o Portugal daquele tempo. Ele faz jus à circunstância comum de todas as crónicas da HTM, isto é, a estória daquele povo que naufragou e caiu em desgraça só era sabida porque alguém tinha sobrevivido. Pantaleão de Sá, na minha criação, aparece como um homem comum, que pelas circunstâncias da sua vida, presenciou este naufrágio e sobreviveu para nos contar a estória. Mais adiante, desenvolverei com mais profundidade a importância desta figura ser nesta trama um homem comum.

5 - Entrada para o mestrado e o retomar dos trabalhos (1º semestre)

No ano de 2020, em plena pandemia de Covid-19, vivia uma situação difícil como grande parte dos meus colegas das artes performativas. Como fiquei sem trabalho, decidi aproveitar esse período bastante nebuloso quanto a perspectivas futuras para fazer o Mestrado em Teatro – especialização em Artes Performativas na ESTC. Teria a possibilidade de escolher ultimar a formação com um estágio, uma dissertação ou um projeto. Sem reservas decidi fazer um projeto para poder concretizar este monólogo que estava na gaveta.

Num primeiro momento, tracei como objetivo central terminar a leitura das crónicas da HTM. Não queria perder a oportunidade de descobrir alguma estória que pudesse enriquecer o resultado final.

A entrada para o mestrado foi um processo muito desafiante e feliz, em primeiro lugar porque fomos obrigados, por conta da pandemia de Covid-19, a ter aulas online e todo esse processo de integração à turma e à escola foi uma nova realidade que me obrigou a arranjar diferentes formas de me relacionar e expressar, nomeadamente, a apresentar exercícios *online* e em tempo real. De uma maneira geral, estando mais dependentes do mundo digital vi-me obrigado a trabalhar com ferramentas de gravação, edição de som e de vídeo para colmatar a distância física que se impunha na altura. Essa aquisição revelou-se um grande ganho. Outra grande benesse da minha entrada para o mestrado foi o contacto, embora à distância, com professores e colegas com visões do mundo e das suas vidas muito diversificadas. Estas pessoas fizeram-me sair de uma bolha bastante cíclica pois, como a maior parte das pessoas no mundo, vivia confinado na minha casa e sem perspectivas de trabalho na área. Enfim, não foram as condições que esperava para o meu mestrado na ESTC, aliás ninguém esperava, mas representou para mim o início de um novo capítulo onde pude voltar a um sítio de experimentação sem compromisso, aceitando a falha e o erro como parte do processo. Além disso, a escola permitiu-me refletir, reformular e consolidar visões, técnicas, processos de trabalho e um número sem fim de possibilidades que se abrem quando voltamos a uma rotina de trabalho regrada. Acima de tudo consolidou em mim uma certa capacidade criativa independente de terceiros. Esta polivalência é, sem dúvida, uma ferramenta muito importante para um artista criador nos dias de hoje, pois todas as possibilidades de criação artística dependem ou de um convite ou então da criação de condições para continuarmos a produzir. Este foi o empurrão que precisei para voltar ao ativo. O primeiro passo já estava dado.

No início do primeiro semestre, decidi que iria aproveitar todas as disciplinas do mestrado para, sempre que possível, ter como objeto de estudo as matérias que gostaria de explorar para esta criação. Declarei as minhas intenções aos professores Armando Nascimento Rosa, Diogo Bento e Maria Repas Gonçalves, e contei desde então com o apoio incondicional dos mesmos. Estes funcionaram para mim um pouco como pilar estruturante do Mestrado de Teatro - Artes Performativas e acabaram por ter a mesma importância no meu projeto. Durante este semestre, para além de terminar de todos os materiais selecionados, defini as linhas orientadoras para a concretização desta criação a acontecer no segundo semestre do segundo ano.

Em relação ao guião, mantive desde então uma rotina de partilha, principalmente com os professores Armando Nascimento Rosa e Diogo Bento. Daí surgiram sempre conversas bastante frutíferas que me ajudaram a encaminhar a concretização do mesmo nas linhas que fui escolhendo como orientadoras. No final do segundo semestre do primeiro ano já tinha a dramaturgia do espetáculo quase concluída.

Quanto à concretização cénica deste projeto, tinha como ponto de partida um ator que faria um narrador e os vários personagens, acompanhado por um músico que criaria a sonoplastia ao vivo por meio de instrumentos e outros elementos que sugerissem os ambientes por onde cada personagem passava. Infelizmente, por conta da pandemia, entre outras questões logísticas, não consegui um músico para o efeito. Apenas consegui o apoio à distância de um amigo que é um talentosíssimo músico multi-instrumentista: o Rafael Silva. A solução passaria por ter uma pessoa na régie a lançar as deixas de som que ajudariam o ator a solo, sem cenário nem adereços, a convocar a plateia para cada ambiente ficcional proposto.

A ideia para a música presente no espetáculo surgiu ao constatar que temos um espólio infindável de cantigas relacionadas com o nosso passado histórico ligado ao mar, mas também de um fascínio meu em relação ao fado de Lisboa e à música tradicional portuguesa. Eu canto ocasionalmente estes estilos musicais e, a par do meu percurso como ator, tenho frequentado aulas de canto e investigado principalmente o Fado de Lisboa. Estes dois fatores, aliados ao facto de reconhecer no Jegral também a qualidade de cantor, ditaram uma conceção revestida e apoiada em ambientes sonoros reconhecíveis para o público, através da matriz do fado e da música tradicional. Então, fiz uma seleção de cantigas e ambientes sonoros significativos para o espetáculo que poderiam servir como instalação de uma determinada cena, ou como síntese de uma ideia forte a ser posta em discussão. Não podendo contar com um músico ao vivo, resolvi apostar no apoio possível do Rafael Silva para criar as versões dos temas que seriam

levados à cena. Estes temas seriam gravados sem voz para serem lançados posteriormente no espetáculo, todos os restantes sons necessários à cena seriam gravados e selecionados por mim e pela pessoa que asseguraria o ambiente sonoro do espetáculo. Durante todo o processo de seleção das músicas e consequente experimentação, pude contar com o apoio cuidado e muito preciso da professora Maria Repas Gonçalves que me orientou toda a parte técnica do domínio da voz para esta criação.

6 - A questão das estátuas

Durante o primeiro semestre do mestrado, na disciplina de Artes Performativas lecionada pelo professor Diogo Bento, falámos bastante sobre diversas questões que temos, ainda hoje, na ordem do dia. Uma das discussões foi para mim particularmente produtiva, pois afluiu no caso das estátuas e monumentos que foram alvo de manifestações antirracistas, em maio de 2020, por representarem personagens históricos reconhecidos como escravagistas e colonialistas.

As questões da escravatura e do colonialismo estavam também englobadas no rol de circunstâncias sociais da época que queria trazer para cena. Interessava-me, através da crueza daquelas estórias, a possibilidade de resgatar para os dias de hoje uma versão menos conhecida da história da nossa expansão marítima. Nos monumentos, assim como nos livros de história, mantém-se uma narrativa gloriosa e bem-aventurada do nosso passado onde todas as questões de desrespeito à integridade cultural e humana dos povos das regiões onde nos impusemos ficam num plano muito longínquo, senão mesmo esquecido.

Ao abordarmos estas questões, penso que é tão importante compreender o contexto da época como se do nosso tempo se tratasse. Desse modo, conseguimos com maior clareza, aos olhos de hoje, tirar as ilações mais produtivas para que certos erros não se repitam. Trazer todas estas questões para a ordem do dia é, portanto, de extrema importância. Embora não defenda que toda a arte deva ter um papel ativo no campo social e político, não podemos deixar de reconhecer que o papel da arte e da história são preponderantes para a perpetuação da memória destes ensinamentos passados rumo a um mundo melhor e mais ponderado. Nesse sentido, o meu ponto de vista em relação à destruição das estátuas e monumentos de personalidades ligadas à escravatura e ao colonialismo prende-se ao entendimento de que estas obras são primeiramente criações artísticas, que representam um contexto, uma época, em suma, são um documento histórico e uma obra de arte. Portanto, se as destruímos estamos a desrespeitar o artista criador e estamos, ao mesmo tempo, a perder a oportunidade de conhecer uma parcela de história. Quantas obras-primas devem ter ardido nas fogueiras na época da Inquisição? Viveríamos melhor se não soubéssemos quem foi Salazar, Hitler, Mussolini? Foi pela preservação da memória que na Alemanha transformaram os campos de concentração em memoriais/museus. No caso português, penso que seria importante (re)legendar, aos olhos de hoje, todos os monumentos e estátuas alusivas à expansão marítima. Onde se lê “colónias” ou “províncias ultramarinas” deveria existir uma legenda com uma atualização dos factos. Destruir não repõe a verdade. Ao invés disso, a meu ver, anula-a.

No discorrer deste meu ponto de vista, surgiu a ideia de concretizar este contador de estórias como sendo uma estátua que foi, em vida, um homem que viveu os acontecimentos narrados.

Com vista a defender o melhor possível o ponto de vista de que uma estátua não é necessariamente uma homenagem à escravatura e ao colonialismo ou, pelo menos, não é apenas isso, decidi que na minha versão ficcionada Pantaleão de Sá seria um homem da plebe sem influência alguma sobre os outros. Esta figura leva à cena, na primeira pessoa, uma versão menos conhecida da nossa história, expondo o nosso passado de colonizadores e escravagistas. Num cenário hipotético, se ele deixar de existir, as gerações futuras não vão poder conhecer esta realidade para refletir sobre a mesma. Desta forma se concretizou com muito mais clareza quem era aquela figura e assim se consolidou uma nova qualidade ao objeto artístico, como se subliminarmente da defesa da estátua se tratasse. Esta qualidade conferiu uma atualidade ainda mais pulsante à proposta.

Durante muito tempo pensei em concretizar estas questões apenas na minha caracterização. Cobriria o corpo com argila e esta estátua surgiria imóvel e lentamente começaria a ganhar vida como se de uma Gárgula se tratasse. De pedra se tornaria em figura animada para contar algumas das estórias que viveu.

Em conversa com o meu coorientador e antigo professor de licenciatura, António Fonseca, falávamos que esta estátua poderia representar uma espécie de anti-herói, que não correspondesse a um estrato social elevado nem possuísse notoriedade alguma. Mas se assim fosse, porque é que é que alguém haveria de erguer uma estátua em sua homenagem? Desta pergunta surgiam várias ideias. A solução que me pareceu mais interessante foi a de que Pantaleão de Sá, juntamente com um grupo numeroso de homens do povo, tinha sido esculpido em 1940, por Leopoldo de Almeida para o *Padrão dos Descobrimentos*, obra da sua autoria e do arquiteto Cottinelli Telmo criada para a Exposição do Mundo Português, momento alto da propaganda do Estado Novo, então em fase de consolidação. Nesta realidade ficcionada, o escultor Leopoldo de Almeida tinha a intenção de homenagear o povo por também ter contribuído para os grandes feitos dos senhores ilustres. Mas o curador da exposição não permitiu que o *Padrão dos Descobrimentos* incluísse aquela leva de estátuas porque ocuparia muito espaço.

Nesta hipótese dramática, agradou-me particularmente a possibilidade deste desfecho redundante, onde aqueles pobres homens mesmo depois de mortos, segundo a hierarquia social, ficam aquém de ter um lugar ao sol.

A dramaturgia do espetáculo estava praticamente concluída. Começava com a recruta de homens para o mar, largada da nau, acontecimentos durante a viagem, chegada à Índia, trocas comerciais, partida de Cochim, problemas com a nau, naufrágio, peregrinação até ao desfecho trágico de Manoel de Sousa Sepúlveda e sua família, as peripécias de Pantaleão de Sá até conseguir ajuda, cena satírica sobre a evangelização, chegada a Moçambique e caminho de regresso a Lisboa.

Esta viagem, que a dramaturgia nos convida a percorrer, começa em Portugal e termina com o regresso, ao mesmo tempo que o espectador sai daquele universo ficcional e volta para o mundo quotidiano.

Surgia, neste momento, a possibilidade de incluir a qualidade de estátua à figura de Pantaleão de Sá na dramaturgia. O guião, tal como estava, apresentava um desfecho com a viagem de volta de Pantaleão. Decidi seguir daqui para contar o que aconteceu em 1940, como se este voltasse à vida. Escrevi esta cena final tendo o cuidado de não mostrar declaradamente o ponto de vista de que não devemos destruir as estátuas. Considero que a criação no seu todo cumpre essa função num sentido mais metafórico e que, se essas considerações fossem declaradas, o objeto artístico poderia ter um caráter pedagógico ou paternalista em meio dessa literalidade proposta. Não tenho nenhuma objeção com propostas que abracem abordagens mais educativas, mas não são áreas do meu interesse enquanto criador. Seguindo os meus pontos de vista, não seria uma abordagem interessante para esta criação. Acredito mais num objeto artístico que apresenta o ponto de vista do autor de uma forma indireta através da exposição de circunstâncias e conflitos entre personagens para, através desta realidade ficcional, sensibilizar a plateia para outras possibilidades, outros rumos do mundo real, sem que tenham de experienciar no concreto uma determinada situação.

Enquanto espectador, tive a oportunidade de assistir a algumas edições de festivais de Performance no Porto e em Coimbra, como o Anozero'17, festival inserido na Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, onde performers como Martim Dinis, Nuno Lucas e Lígia Soares apresentaram as suas criações. Nelas, os performers concretizavam os seus objetos artísticos colocando a sua individualidade como ponto central destas criações, tendo como objetivo pôr em discussão questões da esfera pública e social. Para além disso, no decorrer destas criações, assistíamos a uma exposição literal dos assuntos discutidos, com um tom provocador e por vezes acusatório direcionado à plateia. No meu ponto de vista, estas premissas são extremamente falíveis porque jogam mais contra do que a favor na procura de uma relação

empática com o espectador. Se considerarmos que a relação entre o ator/performer e a plateia se pode comparar a uma conversa, em que uma pessoa conta uma estória ou expõe um ponto de vista a outra pessoa, seremos mais concretos quando refletirmos no que poderá aproximar mais o ouvinte ao que lhe está a ser apresentado e, por outro lado, ao que lhe fará perder o interesse na partilha. Se esta estória for contada por uma pessoa que expõe as suas experiências e suas inquietações num discurso autocentrado e acusando o outro de que não está atento o suficiente aos problemas do mundo, e que a verdade dele é que está certa, o mais provável é que o ouvinte se desinteresse do parlatório. Acredito que algo no cérebro se desmobiliza quando um outro se apresenta diante de nós dizendo-se dono da verdade e da razão, ou pelo menos assim o sentimos, nesse momento o nosso espírito, subversivo por natureza, decide desconectar-se do que lhe está a ser apresentado.

Estas minhas considerações vêm da comparação com os meus processos e crenças, como a de que é muito mais convidativo e concreto o contacto com a plateia se lhes apresentarmos propostas como jogos de metáforas que lhes permite participar ativamente nesse processo de dúvida e expectativa, mas acima de tudo comungando desse estado de presença que por vezes acontece no decorrer de uma determinada récita. É claro que uma performance vive de muito mais fatores e elementos que a compõem. Seria muito redutor e inconsciente da minha parte dizer que algo, no seu todo, não é interessante ou não tem mérito simplesmente porque considero que uma determinada fórmula, que é traço comum das criações que vi, é pouco interessante. É apenas mais uma reflexão partilhada deste meu processo.

7 - Ponto de partida para a criação (2.º semestre, 1.º ano)

No segundo semestre do primeiro ano, para a disciplina de Projeto de Artes Performativas lecionada também pelo professor Diogo Bento, foi-nos lançado o desafio de desenvolvermos, em jeito de laboratório, uma criação artística com a configuração que pretendêssemos atentando apenas ao período que tínhamos para o desenvolver e concluir. Tínhamos a oportunidade de concretizar as diferentes fases de criação deste processo com o acompanhamento do professor. Poderíamos ter como objetivo a criação de uma obra literária, musical, assim como desenvolver um objeto artístico performativo com absoluta liberdade temática. Decidi para este desafio concretizar a dramaturgia para a minha futura criação, mas pareceu-me mais produtivo, embora mais ambicioso, a possibilidade de dramatizar uma pequena parte deste guião pondo em prática a experimentação de todas as premissas que tinha para criação cénica deste projeto. Refiro-me a centralizar a trama num narrador presente no decorrer da ação dramática. Este narrador é inspirado na figura do jogral, na qual se pode contar com os seguintes traços: “o uso e o domínio de formas dialetais na cena”; “a atenção aos movimentos e aos elementos acidentais na plateia”; “a manutenção de um grande repertório de histórias para contar”; “a inserção de fatos reais, mesclados a fatos fictícios”; “o abuso da hipérbole e do paradoxo”; “a teatralidade apoiada nos gestos e na mímica”; “a capacidade de interpretar todos os personagens e de passar, com subtilidade, de um papel para o outro”; “a utilização da primeira pessoa, como se tivesse assistido aos fatos”; “a reinvenção... revestida, também, do aspeto “misterioso”⁷.

Estes foram os tópicos que alavancaram todo o levantamento do texto para a cena. Devo referir que estas premissas serviram, não só a escrita da cena, como também a própria escrita da dramaturgia já com a intenção de trabalhar estes pressupostos na encenação propriamente dita. Posto isto, escolhi dramatizar do início do espetáculo até a um determinado momento onde considero que termina a Instalação do mesmo. Acredito que a Instalação de um espetáculo é o momento onde se estabelecem as regras do jogo entre a obra e o espectador. A dita Instalação, segundo a minha escrita e coincidentes intenções para a criação, culmina com o primeiro tema musical apresentado no espetáculo que funciona como síntese do que acontece no momento anterior. Ao mesmo tempo que o levantamento deste excerto inicial do espetáculo servia os meus objetivos, servia igualmente os pressupostos da disciplina e assim avancei para a

⁷ Figura popular: misto de ator, declamador e cantador e do fabuladori, mescladas por Dario Fo na técnica do raconto. Cf. Pg. 88, Veneziano, Neyde, *A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*, Codex, São Paulo, 2002.

concretização deste momento performativo que viria a ser a primeira parte de um espetáculo completo.

Em todo este processo, pude contar com o acompanhamento frequente do professor da disciplina, tanto no processo de conclusão do texto como na exploração prática durante o levantamento das cenas. Essa partilha foi extremamente importante na medida em que através do meu professor, tive a segurança que um ator pode ter perante um encenador. Essa condução foi um processo extremamente feliz, pois sucedia um longo processo inevitavelmente solitário, primeiro com uma investigação interminável, leituras e análise de um número sem fim de documentos, a conseqüente criação dramática e, por fim, tive a oportunidade de partilhar estes materiais e aspirações que trazia com alguém. Esse momento foi bastante importante para eu validar as minhas intenções. Ao mesmo tempo ficou bastante claro, a importância de ter decidido apresentar um momento do texto que estava a concluir. Nesta altura defini que usaria apenas uns calções, tipo corsários, e uma toalha velha que serviria num primeiro momento apenas como adereço para compor a estátua. Todo o corpo, figurino e adereço seriam caracterizados com uma cobertura de argila. Toda a ação seria centrada no artifício do ator se revezar em vários personagens agilmente, com detalhe na interpretação das várias personas enquanto narra cada história, convocando imagens e ambientes apenas através da expressividade do corpo e da voz. Para a apresentação desta primeira versão do objeto artístico concretizado mais à frente escolhi o nome *Naufrágios*, principalmente por se tratar de uma criação que incidiu a sua investigação em relatos de naufrágios. Este título acaba por dar nome à obra final.

Ao longo deste processo uma certa falta de confiança esteve bastante presente e eu sabia as suas razões. Em primeiro lugar, a questão de estar a criar um objeto artístico sem ver de fora, algo que eu sabia à partida que poderia ser uma condicionante ao processo, mas a solução passava por começar a confiar mais em mim como criador. Tinha como objetivo que esta criação fosse muito apoiada num domínio técnico muito diversificado, como preparo físico, movimento e preparo vocal. Enfim, toda esta criação era um grande desafio que pretendia experienciar. Estava no contexto certo para errar à vontade, então tinha de aproveitar da melhor forma esta oportunidade.

No final do semestre, como outros mestrandos, apresentei a primeira parte do meu espetáculo para os meus professores e colegas de turma, no Grande Auditório da ESTC. Os comentários dos professores e colegas foram muito positivos e, acima de tudo, bastante construtivos e conclusivos quanto à qualidade do resultado obtido. Essas conclusões foram, para além de uma

grande confirmação quanto à viabilidade de toda aquela conceção, apontaram um caminho para o resto do espetáculo e fizeram-me concluir que tinha motivos para confiar nos sapatos que escolhi para traçar este caminho.

8 - Levantamento do espetáculo (2º ano)

No primeiro semestre do segundo ano do mestrado tivemos apenas uma disciplina, Seminário de Orientação I, lecionada pelo professor Armando Nascimento Rosa, onde se propunha a elaboração de um plano completo para a produção do projeto. Esse foi o momento de concretizar o planeamento de cada pormenor que toda a produção teatral exige. Foi de extrema importância para o meu projeto esta planificação assim como toda a fundamentação que um trabalho destes requer. Refiro-me a questões artísticas, mas principalmente a questões técnicas, logísticas e administrativas, que tive de prever neste plano detalhado de produção. Esse planeamento que conjugava o trabalho com o músico à distância, o processo de ensaios, toda a produção para o acolhimento do espetáculo, integração do som no espetáculo, desenho de luz, equipamentos, entre outras questões, foi bastante importante, pois traçou todo o processo num esquema de datas-limite para cada etapa. Deste modo, eu e todos os envolvidos experienciamos uma organização muito aproximada do que seria o contexto de uma produção profissional.

Este plano de produção foi partilhado com todas as pessoas que fariam parte da equipa a fim de definirmos objetivos e respetivas datas-limite para a sua concretização. Neste processo é bastante importante que todos os prazos sejam antecipados e que para cada elemento da equipa seja traçado um período de tempo realista de acordo com as suas funções. Estas questões de produção são ferramentas que já tinha desenvolvido durante a minha licenciatura em Teatro e Educação e também na prática, em articulação com produtores em contexto profissional.

Durante o Mestrado, em conjunto com alguns colegas atores e outros conhecidos na ESTC, fomos congeminando a ideia de criarmos uma companhia de teatro. Durante o meu percurso profissional trabalhei como ator em várias cidades, mas nos últimos anos mantinha-me em Coimbra, na minha cidade natal. Com a pandemia fiquei sem trabalho e, por esse motivo, mudei-me para Lisboa e inscrevi-me no mestrado. A equipa é composta por pessoas de Lisboa e algumas pessoas que, como eu, pretendem ficar.

Inicialmente, reunimos um número de pessoas suficiente para a constituição de uma associação cultural sem fins lucrativos. A seleção desta equipa teve por base a necessidade de serem pessoas próximas em termos geográficos e de convivência, mas principalmente bastante competentes numa determinada área da criação artística. O passo seguinte foi a constituição de facto da associação, mais concretamente, uma companhia de teatro designada Teatro do Vazio.

A companhia será um núcleo de criação artística que terá como foco a criação de encenações, cuja linha condutora da criação será a vontade contar uma estória ou de discutir um determinado assunto. Não pretendemos ter uma estética marcada, nem original. Acredito que devemos

procurar sim um encontro verdadeiro entre a obra e o espectador e, em última análise, isso não tem nada de original nem de novo. Então a coerência que pretendemos para as nossas criações está na tentativa de criar algo vivo e verdadeiro. Quando me refiro a “vida em cena” ou a “verdade” refiro-me ao desempenho de um ou vários atores que, em consonância com uma conceção extremamente afinada com os distintos elementos que compõem uma encenação, mantêm na sua performance uma convicção e uma fé naquela realidade ficcional transbordando para a plateia um sentimento de empatia que os liga ativamente ao que lhe está a ser apresentado. Esse sentimento de partilha é para mim a grande celebração do teatro. Então, se deve existir uma âncora para cada projeto artístico pela sua singularidade, que seja o de insistirmos nessa celebração do encontro com a plateia.

A par da produção artística direcionada para o público de Lisboa, pretendemos instalarmo-nos sazonalmente em determinadas regiões que tenham um passado relevante a nível industrial ou agrícola. O objetivo passa por obter um entrosamento o mais profícuo possível com a comunidade local para criar um espetáculo onde todos poderão de alguma forma participar.

Pretendemos concorrer a um apoio à circulação do espetáculo *Naufrações* (criação de que é alvo esta dissertação) e seguiremos para uma candidatura a um apoio pontual para a criação do segundo espetáculo da nossa companhia.

Para esta criação definimos que queríamos apresentá-la num teatro em Lisboa. No fundo, tratar esta produção com uma abordagem completamente profissional. Foi também por isso que aceleramos o processo de constituição da associação. Reunidas todas as condições legais para o acolhimento do primeiro espetáculo da nossa companhia, acordámos acolhimento com o Teatro da Garagem que nos recebeu com enorme camaradagem.

Esta reunião de pessoas para o Teatro do Vazio fundiu-se em parte com a equipa do projeto *Naufrações*. À data já contava com a Beatriz Sousa, mestrande de Teatro com especialização em produção, na ESTC. Esta colega já a conhecia de Coimbra, trabalhámos juntos num espetáculo onde ela fazia assistência de produção. Como criador prezo muito o papel da produção e penso que ainda existe uma ideia desfasada da importância e enquadramento do trabalho de um produtor. A produção é um pilar fundamental para qualquer projeto artístico e deve ser respeitada como tal. A Beatriz, embora jovem, é bastante desenvolvida a trabalhar, extremamente focada e bem informada com tudo o que diz respeito à máquina do teatro. Coincidentemente, inscrevemo-nos no mestrado em teatro, no mesmo ano letivo e, embora tenhamos seguido especializações diferentes, aquele encontro aproximou-nos. Foi daí que nasceu esta possibilidade de voltarmos a trabalhar juntos.

Para a operação de som precisava de uma pessoa que dominasse programas de edição de som, pois pretendia que aquelas histórias fossem sustentadas com ambientes sonoros para ajudar, juntamente com o ator, a convocar imagens, na tentativa de aproximar o espectador da obra o mais possível. Isso requeria uma pessoa que não só executasse muito bem estas tarefas, mas que pensasse a obra comigo. No fundo esta sonoplastia foi encarada como se fosse outro ator em cena, portanto esse diálogo constante requeria muita sensibilidade e presença. Para este importante cargo, convidei a Sara Marita, minha colega de turma do mestrado.

A Sara tem formação em música, edição de som e, para além disso, tem uma sensibilidade extremamente apurada. O nosso entrosamento fluiu muito bem. Tive o cuidado de elaborar previamente uma folha de deixas com todos os sons que necessitava e respetivas entradas e saídas, para lhe entregar no primeiro ensaio juntamente com o guião. Trabalhamos desta forma no segundo semestre do primeiro ano para a apresentação do exercício da disciplina Projeto de Artes Performativas. No ano letivo seguinte, voltei a entregar-lhe uma folha de deixas de som para o resto do espetáculo e o guião já praticamente concluído. Neste processo de casar o alinhamento do som com a escrita da cena, recolhemos sons de domínio público, gravámos gargalhadas e alguns vocalizos para um determinado número de cenas. Além desta qualidade de sons, também incluímos dois temas sem voz, gravados pelo Rafael Silva.

Os dois temas escolhidos para o espetáculo foram “Ventura” de Miguel Araújo e “Naufrágio” de Cecília Meireles e Alain Oulman. Ambos são bastante representativos no que toca à vida de marinheiro. O tema Ventura, do repertório da fadista Carminho, trata uma despedida de alguém que se confronta com a possibilidade da morte e aponta, no espetáculo, o momento da perda da esperança depositada naquele empreendimento. “Naufrágio”, tema composto para a Amália Rodrigues, na minha criação funciona como síntese de uma ideia de passado desprovido de sentido. Como se esta nossa incursão pelos mares tenha sido mais infeliz do que bem-aventurada. Muitas outras cantigas inspiraram este processo. Contudo, inclui apenas as que complementavam intrinsecamente a estrutura dramática do espetáculo. Como já referi, estes dois temas foram trabalhados à distância com todas as condicionantes que esta prática exigia. Mas mais uma vez, como um dos meus objetivos centrais deste processo era superar-me técnica e artisticamente, tive aqui uma boa oportunidade para ser extremamente rigoroso e detalhado no trabalho vocal com as cantigas, pois não teria comigo um instrumentista a conduzir-me, como é prática comum entre músicos. Trabalhei os temas em casa e na escola, com as diretrizes preciosas da professora Maria Repas Gonçalves e, encontrado o tom certo para cada tema, gravei e enviei ao Rafael para trabalhar os instrumentos.

A captação das vozes feita com a Sara para a sonoplastia foi um processo bastante detalhado, mas muito prazeroso. Este trabalho consistiu em criar momentos de reação de vários personagens, geralmente em coro, que reagem ao que acontece com o personagem que está em cena. Tivemos de gravar várias risadas e ofensas de supostas pessoas diferentes. Segundo a minha conceção era importante manter apenas a minha voz nestas intervenções sonoras. Durante quase uma hora de espetáculo só se ouve a voz do ator metamorfoseando-se em várias personagens, pelo que não me pareceria coerente, na parte final do espetáculo, ouvir-se uma voz diferente sem razão aparente. Depois destas gravações, a Sara editou as diferentes vozes para mimetizar uma massa de gente. Esses momentos funcionam lindamente no espetáculo pois dialogam ativamente com o contador de histórias. Funcionam porque os momentos captados estão bem interpretados e a edição está bem feita. Porém, a escuta ativa da Sara durante cada ensaio ou apresentação é o que faz verdadeiramente cada momento acontecer, pois o som neste espetáculo dialoga de facto com o ator. São cúmplices.

Durante todo este processo do som e das músicas para o espetáculo, fui ensaiando com regularidade seguindo o mesmo processo de levantamento de cenas, que me muniram para a criação do exercício apresentado no ano anterior.

Uma pessoa que também se tornou central nesta fase foi o João Cadete, ator que dá as suas primeiras incursões na dramaturgia. Este é um dos elementos do Teatro do Vazio ligado ao trabalho de ator e criação dramática. Neste projeto ele ajudou-me nesta fase final da conclusão da obra escrita. Estava tudo levantado, só faltava um pequeno texto ou algo que desse o desfecho que pretendíamos para o fim do espetáculo. No final, a estátua conta a sua história de como foi ali parar. Esse movimento dramático aponta para uma certa defesa da estátua, no sentido em que ela representa um simples homem do povo e não um colonizador ou escravagista. O nosso receio com esta abordagem era tirar importância ao ciclo simbólico que o espetáculo encerra em si, sem precisar de uma explicação. Não me agradava a ideia de ter um final declaradamente tendencioso. É claro que defendo um ponto de vista, mas não pretendia que o espetáculo terminasse com um tom de sensibilização para a importância das estátuas. Depois de várias possibilidades, decidimos terminar com uma simples expressão, que tem o seu quê de enigmático necessário e que esta tentativa de deixar em aberto pedia. Depois de reclamar da vida, a estátua de Pantaleão de Sá faz um comentário sobre a atualidade: “... tempos estranhos que vivemos... ou que vivem vocês, que isto não é vida...” e em seguida termina dizendo: “Bem, mas é melhor eu calar-me. Sejam felizes.” Volta para a posição inicial até ficar imóvel e assim termina o espetáculo. O trabalho com o João não se resumiu ao trabalho de mesa. Em muitos destes ensaios, saía da mesa para explorar as cenas e durante bastante tempo, para além do

professor Diogo Bento, o João era a única pessoa que assistia a ensaios e tecia as suas considerações.

Nesta altura contava ainda com a ajuda do professor Armando Nascimento Rosa com as questões da dramaturgia e com o apoio vocal da professora Maria Repas Gonçalves.

Para o processo de ensaios considerei importante primeiramente traçar um plano de treino físico semanal. Era bastante importante ganhar robustez pois o espetáculo é extremamente exigente a nível físico, com toda as trocas de personagem, em constante presença, ritmo e débito de texto assertivo. Para mim, é fisiologicamente impossível fazer um ensaio corrido sem parar várias vezes para respirar e descansar se já não pegar neste trabalho há algum tempo. Por isso, esse treino de robustez foi essencial para aguentar cerca de cinquenta e cinco minutos a contar estórias sem parar para descansar ou beber água.

Tendo apenas algumas dúvidas quanto ao desfecho do espetáculo, parti para a exploração espacial das cenas seguindo as mesmas premissas abordadas para a apresentação do primeiro ano. Contudo, fui deixando espaço para a descoberta de situações novas que pudessem compor a criação. O dia a dia de cada ensaio passava por um aquecimento do corpo, seguido do aquecimento vocal, ensaio de músicas e, em seguida, ou começava por fazer uma leitura de um determinado momento que queria aprimorar e depois partia para o espaço, ou então definia que queria consolidar uma determinada cena e, nesse caso, só ia à mesa se tivesse alguma confusão de texto ou para anotar alguma descoberta. Esta relação entre a mesa e o espaço de ensaio manteve-se ao longo de todo o processo. Entendo que para este trabalho é necessária uma compreensão muito profunda do texto e um trabalho de apropriação do mesmo assente na vivência e visualização das circunstâncias e de toda a envolvimento da cena. Apenas com esse trabalho técnico de apropriação daquelas estórias como sendo minhas, estaria eu preparado para dirigi-las a uma plateia. Portanto todo o trabalho de corpo e de concretização cénica só se iniciou a partir deste momento. A análise ativa do texto vinha sendo trabalhada e experimentada desde o início do processo, ao mesmo tempo que auxiliava o próprio processo de escrita. Então esse processo de levantamento das cenas para o espaço acontecia com alguma fluidez. Sabia de antemão que aquela solução cénica funcionava pelas considerações que recebi da parte de quem viu o primeiro exercício e também depois de ver o registo de vídeo feito nessa data. Nessa altura tive, diante dos meus olhos, a confirmação de que aquela proposta estava bem desenvolvida e cumpria o seu propósito. Essa definição quanto ao trabalho de ator passou por um trabalho de detalhe, apresentando um narrador um pouco atrevido, mas muito franco e convicto das suas memórias, que se desdobra pelas várias personagens que apresenta.

No meu ponto de vista e tendo em conta todas as vivências que aqui relato, considero que esse estado de presença, que mantém uma ligação empática e ativa entre o ator e a plateia, passa por ter uma definição muito grande do trabalho de apropriação do texto e de uma partitura física igualmente detalhada. São duas partituras que caminham lado a lado. Para cada uma delas é necessária uma clara segmentação do que é dito diretamente para o público e do que fica protegido pela quarta parede, onde cada acontecimento tem um trabalho de visualização espacial muito detalhado. Toda essa vontade obstinada de trabalhar o detalhe, e de me querer povoar de um universo bastante sensorial, confere à interpretação determinadas qualidades que mantêm viva essa celebração de podermos comungar com a plateia aquela realidade ficcional. Para garantir essa corrente sempre pulsante e a plateia ativa nesse pacto já estabelecido, não pode haver indefinições. A indefinição distancia a atenção da plateia. Estes momentos de ausência podem surgir por diversos fatores e têm proveniências diferentes, como uma distração, uma indefinição no texto ou numa intenção, num gesto, um desequilíbrio - todos estes acontecimentos podem ser fatais, mas que acontecem e vão acontecer sempre. O ideal é trabalhar exaustivamente na definição de toda a partitura física e vocal para diminuir a possibilidade de perdermos o público. Neste ponto, parece-me interessante referir que todo este trabalho de definição e detalhe sucede de um trabalho de análise ativa do texto, seguindo algumas abordagens do método de Stanislavsky, onde cada personagem tem um objetivo e pratica ações como meio para alcançar esse objetivo. Nesse sentido, todo o trabalho de interpretação é apoiado numa ideia de praticar ações imbuído numa determinada ficção, ao invés de seguir uma partitura de gestos e maneiras de dizer o texto, cristalizando-as numa determinada forma. Dada a necessidade deste trabalho de definição, é particularmente importante termos uma atenção redobrada nestas questões. Esta foi a abordagem utilizada para o levantamento de todo o espetáculo. As questões de cenário e figurino estavam tratadas, aquela caracterização com argila plasticamente funcionava muito bem, os calções adaptados por mim para a apresentação do ano anterior estavam cobertos de argila e em perfeitas condições. A toalha, também coberta com argila, compunha a figura da estátua inicial, conferindo-lhe uma tridimensionalidade bastante interessante. Este único adereço foi explorado em ensaios na tentativa de o incluir na cena em que D. Leonor, esposa de Manuel de Sousa Sepúlveda, sem roupa, depois de ser agredida e assaltada, e de ter ficado sem a própria roupa do corpo, desiste da peregrinação enterrando-se até à cintura para se cobrir. Neste momento de falência desta personagem decidi utilizar aquele tecido, primeiro como roupa que a cobria para, em seguida, ser o pó daquela terra onde D. Leonor se cobriu até à cintura. Essa ideia de ressignificar aquele tecido pareceu-me bastante interessante pelas possibilidades visuais que abria, mas

principalmente por jogar com a mesma chave que pauta o trabalho de ator, no sentido deste adereço também se metamorfosear em vários personagens. Acredito que essas pequenas afinidades que vamos encontrando num determinado processo, por vezes praticamente invisíveis e aparentemente inconsequentes, na prática podem ser bastante potenciadoras no que toca a esse vínculo empático com a plateia de que venho tratando ao longo deste capítulo.

Na reta final do processo de ensaios, juntou-se à equipa a colega do mestrado em Teatro – especialização em Encenação, Sofia Carô. Acompanhou alguns ensaios e ajudou em algumas questões finais de definição do trabalho de corpo, ajuda essa bastante enriquecedora pois o seu olhar captou uma série de pormenores de gestualidade que eu, em processo e sem ver de fora, não teria como perceber. Para além deste contributo, a Sofia criou o *teaser* a partir do registo de vídeo da apresentação do primeiro ano e encarregou-se de toda a parte gráfica e de comunicação do espetáculo. À exceção do cartaz, feito por mim e pela Beatriz Sousa, a Sofia é autora de todo o material gráfico do espetáculo.

Nesta altura, já a fazer ensaios corridos, comecei a convidar alguns colegas para assistirem. O objetivo era perceber qual a receção que várias pessoas teriam a esta proposta. Contei com diversos comentários que foram bastante construtivos para o melhoramento de várias questões. A maior parte das pessoas disseram que a proposta lhes incitava uma predisposição para se ligarem às histórias e um entusiasmo constante e que isso era uma coisa muito poderosa da criação. Muitos colegas, e também o professor Diogo Bento, referiram que deveria ter muito cuidado com a abordagem feita no espetáculo a personagens de etnia negra, por conta de todo o clima sensível que vivemos em relação a estas temáticas. Algumas sugestões iam no sentido de não fazer sotaques para as personagens oriundas das paragens africanas que algumas histórias apresentavam.

Outra das questões levantadas prendia-se com o facto deste narrador utilizar a palavra escravo, alegando que nos dias de hoje este termo pode ser conflagrador ou ofensivo para os descendentes de pessoas que foram escravizadas pelos portugueses. A sugestão era substituir a palavra escravo(s) por pessoa(s) escravizada(s). Acolhi com a devida atenção todas estas considerações, discuti estes assuntos com inúmeras pessoas, fiz de tudo para conseguir um determinado entendimento sobre estas matérias e assim consolidar a minha opinião sobre o assunto. Precisava de o fazer, na medida em que aquele trabalho tratava estas questões e eu tinha de ter um posicionamento sobre o assunto. Depois de algumas incursões por artigos, documentários e vídeos sobre questões raciais, pensava na questão da substituição da palavra escravo por escravizado e sobre os argumentos que são normalmente apresentados. Existe, por exemplo, o argumento de que não se deve dizer escravo porque a pessoa não escolheu ser

escrava. Mas o facto é que ninguém escolherá tal coisa, assim como um prisioneiro eventualmente também não escolhe estar ali e não passamos por isso a dizer “pessoa aprisionada”. Com o devido respeito por estas questões sensíveis e por mais que refletisse, chegava sempre à mesma consideração de que este posicionamento não tem razão de ser.

Pesquisei no dicionário da língua portuguesa o significado de escravo: “Indivíduo que foi destituído da sua liberdade e que vive em absoluta sujeição a alguém que o trata como um bem explorável e negociável.”. O significado da palavra corresponde exatamente àquilo que ela representa, uma triste realidade que deveria desaparecer da face da terra. A palavra não, a palavra deve ser lembrada para que o ser humano nunca se esqueça do significado desumano daquilo que foi praticado e infelizmente ainda se pratica nalguns pontos do globo. Foi este o momento em que se fez luz na minha cabeça. Este espetáculo segue o ponto de vista de que a destruição das estátuas não ajuda a aflorar consciências, muito pelo contrário. Então a consolidação deste meu ponto de vista em relação à palavra escravatura e seus cambiantes confluía com o ponto de vista do espetáculo em relação à preservação da memória, por isso decidi assumir a palavra.

Em relação ao sotaque adotado para caracterizar as personagens de etnia negra, parece-me importante referir que, segundo a conceção da proposta de interpretação e encenação deste espetáculo, a definição de cada personagem tem como elementos caracterizadores o tom de voz, o sotaque, entre outras características vocais e físicas. Essa conceção segue os preceitos do jogral, já acima referido. Descaracterizar um grupo de personagens é desfragmentar todo um conjunto de códigos que compõem a dialética do espetáculo. A meu ver, questões da ordem do dia como a falta de representatividade de pessoas de etnia negra no teatro, no audiovisual, assim como em cargos de chefia de empresas, são de extrema importância. Mas neste caso nem se coloca a questão de pôr um ator negro a representar uma personagem da sua etnia, uma vez que esta proposta é um monólogo, cujo princípio estrutural é o ator revezar-se em vários arquétipos. Fulcral seria não caricaturar estas personagens. Ao longo do processo, pensei muito em como caracterizar estas personagens. Indo à verdade histórica, as personagens oriundas das terras africanas por onde estes náufragos passavam, como se poderá depreender, não falavam português. Em diversas crónicas da HTM há relatos desta comunicação, que a maioria das vezes era feita por gestos, salvo raras exceções em que alguns escravos lhes conheciam o dialeto. Para a cena eu precisava de um código linguístico reconhecível. Então ocorreu-me encontrar um sotaque de um país africano de língua portuguesa, visto que não há sequer certezas quanto à região exata onde algumas estórias se passaram. Na disciplina do primeiro ano de Teorias e Práticas da Voz, lecionada pela professora Maria Repas Gonçalves, fizemos um trabalho muito

interessante em que tínhamos de gravar uma conversa com uma pessoa com um sotaque diferente do nosso. E, em seguida, teríamos de interpretar um texto no qual falávamos o sotaque da pessoa gravada. Eu escolhi um colega guineense, o Atcho Express. Com o sotaque do meu colega interpretei um dos discursos de Tuiavii de Tiavea, do livro de recolhas *O Papalagui*, de Erich Scheurmann. Esse discurso apresenta o colonizador do ponto de vista do colonizado e já estava elencado nos textos que iriam para a minha criação. Por esta ocasião, perguntei ao meu colega Atcho se ele se importaria que eu incluísse o sotaque dele neste discurso e noutros momentos do meu espetáculo. Ele concordou sem reservas e depois até gravou uma leitura dele a ler todas as falas de personagens negros para eu ser o mais fiel possível ao seu sotaque, na tentativa de não desrespeitar a sua essência.

Este espetáculo, além de outras questões, acusa precisamente certas práticas que, aos olhos de hoje, e ainda bem que assim é, são consideradas desumanas e desprezíveis como a escravatura, a posse deliberada de terras alheias ou a imposição da nossa cultura e religião. Acabei por concluir que, se a obra em si defende o povo oprimido com um posicionamento declarado, não devo temer ser mal interpretado, nem muito menos ir na corrente e neutralizar tudo o que pode ser sensível, pois a arte teatral deve primar pela capacidade de apurar a sensibilidade da plateia para o que lhe é apresentado. Neutralizar questões sensíveis só porque são sensíveis é para mim como riscar o Hitler da História, ou derrubar estátuas de colonizadores ou, ainda, abolir palavras carregadas de significado.

Aquando da planificação da produção que referi anteriormente, já tinha definido também as restantes pessoas com quem queria trabalhar. Como é o caso do Alípio Padilha, um excelente fotógrafo de cena que vive em Lisboa. A foto do cartaz, assim como todas as fotos da divulgação, são da sua autoria. O resultado foi muito satisfatório. Outro colega que integrou este projeto foi o designer de luz Jonathan Azevedo que fez um desenho de luz incrível para o espetáculo. Conheci o Jonathan em contexto académico, foi meu professor de Técnicas de Cena durante a minha licenciatura em Coimbra. Depois, em contexto profissional trabalhei em vários projetos com desenhos de luz da sua autoria. Por admirar bastante os trabalhos dele, principalmente pela sua capacidade de captar ao pormenor as particularidades de cada criação, para em seguida as potenciar com o seu trabalho de luz. Por estas razões, decidi convidá-lo para desenhar a luz do meu espetáculo. Infelizmente teve uma sobreposição de datas de trabalhos que estavam em *standby* por conta da pandemia, e então tivemos a ideia de incluir uma pessoa para a operação de luz que seria coordenada pelo Jonathan. Organizei um ensaio geral do espetáculo com relativa antecedência na Oficina Municipal do Teatro em Coimbra para o Jonathan conhecer o espetáculo. Para esse ensaio convoquei a Sara Marita para operar o som e

o João Cadete que se disponibilizou para operar a luz durante a temporada de estreia. Durante o período que seguiu até à estreia o Jonathan compôs a luz, enviando-me frequentemente maquetas das suas propostas para cada cena. Ao mesmo tempo prestou todo o acompanhamento necessário ao João que nunca tinha operado nenhum espetáculo. No final, a luz foi muito elogiada e o João foi bastante competente na operação.

A produção do espetáculo não se resumiu à criação da associação e planos de trabalho com cada participante do projeto. Embora o objeto artístico não tenha grandes questões complexas com adereços e figurinos, nem grandes necessidades técnicas, tivemos bastante trabalho com toda a gestão de registo e licenciamento do espetáculo, autorizações e respetivo pagamento de direitos autorais para uma das músicas, despesas de produção, entre outras questões. Quanto aos direitos autorais, apenas tivemos de salvaguardar os dois temas apresentados no espetáculo. À exceção de grande parte do texto que é da minha autoria, todos os textos de outros autores inseridos na dramaturgia já pertencem ao domínio público. Para o tema “Ventura”, de Miguel Araújo, consegui a cedência dos direitos autorais para a utilização no espetáculo. Entrei em contacto com a sua equipa e foram, desde o primeiro momento, sempre bastante atenciosos, incluindo o próprio Miguel Araújo. Quanto ao tema “Naufrágio”, da autoria de Cecília Meireles e Alain Oulman, a estória já não foi tão simples. Eu e a Beatriz Sousa entrámos em contacto com a Sociedade Portuguesa dos Autores (daqui em diante designada SPA), a fim de tratar do que fosse necessário para salvaguardar os direitos da música, com bastantes meses de antecedência da data de estreia do espetáculo, mas o contacto foi extremamente espaçado no tempo. As respostas tardavam e por vezes insistíamos para resgatar mais rapidamente uma resposta. Foi a única questão que nos escapou ao planeamento geral da produção. Já perto da estreia, dia 28 de julho, mais concretamente no início deste mês, voltámos a contactar a SPA insistentemente. Estávamos a menos de um mês da estreia e não sabíamos ainda se poderíamos usar o tema que compõe o clímax do espetáculo. A menos de duas semanas de estrearmos esta criação, responderam-nos informando que, uma vez que se trata de um tema de dois autores estrangeiros e falecidos, é muito difícil o contacto com os respetivos herdeiros e, não podendo dar uma conclusão atempadamente para a autorização da utilização da obra, não poderiam permitir a utilização da mesma. Em resposta argumentei com alguns exemplos de outras reinterpretações do mesmo tema, inclusivamente em programas de televisão onde estes processos carecem de rapidez na sua resolução. Por fim, pedi para reverem se não haveria uma via mais simplificada para este processo. Em resposta, a técnica da SPA argumentou que se esse tema foi alvo de reinterpretações era porque se tratava de uma recriação do tema sem alterações. Depois de um processo longuíssimo, em que tivemos de gravar uma maquete com

voz e instrumentos para depois esperar o parecer dos herdeiros, somos finalmente informados que se a música não sofrer alterações estruturais pode ser usada, tendo apenas de pagar uma taxa por espetáculo. Prontamente lhe disse que era exatamente esse o nosso caso. A nossa interpretação era fiel à linha estrutural do tema original, tanto na letra como no estilo musical. No fim de contas foi tudo um grande mal-entendido.

A poucos dias de estrear, já tínhamos fechado atempadamente as questões de luz, som, direitos, licenças e documentação necessária, maquilhagem e argila suficientes para as três apresentações e o espetáculo estava de pé. O acolhimento feito pelo pessoal do Teatro da Garagem correu muito bem. Passado o primeiro dia dedicado à montagem e afinação de luz e som, chegou o dia da estreia. Tudo correu bem com os preparativos, foi uma estreia com a adrenalina no máximo, a casa estava quase completa, com público disponível e generoso e a performance decorreu com bastante vivacidade e abertura. Toda aquela adrenalina afetou, em pequenos momentos, a definição do movimento ou o débito do texto. Assim como durante o ato performativo não nos devemos deixar afetar por um determinado pormenor não ter corrido como desejávamos, não lhe devemos dar relevo depois. Aceitando o erro e trabalhando melhor esse momento do espetáculo. Assim o fiz no dia seguinte antes da caracterização. O espetáculo do segundo dia foi muito mais definido tecnicamente, mas tivemos muito pouco público, cerca de quinze pessoas. Este público era também mais contido, por isso penso que estes fatores devem ter contribuído para o trabalho de interpretação não ser tão extasiante como no dia anterior. Mesmo que tenhamos apenas um espectador devemos proporcionar-lhe o melhor espetáculo possível, esse foi o meu foco. Mais uma vez tive de aceitar e (re)energizar-me para o dia seguinte. No último dia, tínhamos a casa muito mais composta, e tinha a responsabilidade, como nos outros dias, de me entregar à função despojadamente. Assim o fiz. O espetáculo correu exceccionalmente bem. Tinha consolidada toda a partitura com o domínio e a agilidade que se pretendia e estava completamente disponível com o público presenciando o seu constante animo e êxtase com cada passagem apresentada. Considero que este foi o melhor dia. A Sara Marita e o João Cadete são da mesma opinião. Toda a receção do público em relação ao espetáculo foi extremamente positiva. Ninguém ficou melindrado com nenhuma abordagem feita no espetáculo. As pessoas no final falaram muito nas imagens que esta minha abordagem convocava no seu imaginário, que todo o espetáculo foi bastante envolvente e emocionante, mas sobretudo falaram das questões políticas e sociais que o espetáculo procura convocar. Os comentários que eu e a restante equipa ouvimos referiam os mesmos pontos ao longo dos três dias. Modéstia à parte, considero que nenhum espetáculo foi ao lado. Apenas aconteceram pequenas indefinições no primeiro e segundo dias; mas nada de grave.

Existia, no espaço do Teatro da Garagem, outro espetáculo a acontecer em horários diferentes. Essa articulação foi pacífica e positiva, permitiu vermos o trabalho uns dos outros e trocar impressões.

Para o futuro, eu e minha equipa do Teatro do Vazio vamos tratar de vender o espetáculo e concorrer a apoios de circulação, pois pretendo que esta criação, que me é tão cara, circule muito para levar estas histórias a muitas pessoas. É um espetáculo que funciona bem porque é de fácil portabilidade e tem uma equipa reduzida. Para além disso, também precisamos de rentabilizar todo este investimento. E outros projetos se avizinham. Estamos só a começar.

Conclusão

Olhando agora com algum distanciamento para todo este processo, sinto-me bastante realizado e com a sensação de dever cumprido. Tracei objetivos exigentes principalmente em termos de interpretação e de escrita para cena, e tudo se consolidou com bastante brio e detalhe.

O facto de ter sido obrigado a trabalhar à distância trouxe algumas vantagens. Esses trabalhos à distância obrigam a um planeamento e definição de objetivos muito detalhados. Isso faz com que exista uma rentabilidade de trabalho muito maior na medida em que a dispersão é menor. Em circunstâncias ideais, durante um processo de ensaios, existe algum tempo e espaço para ir discutindo com os restantes criadores como é que pretendemos que a luz ou o som componha determinada cena. Isso, por vezes, cria interpretações diferenciadas quanto ao que é pretendido. Obviamente que poderia enumerar aqui um leque sem fim de vantagens de ter a equipa de trabalho bastante presente durante todo o processo, mas essa necessidade de trabalhar à distância com alguns elementos da equipa ensinou-me a importância de definir pormenorizadamente todas as necessidades com bastante antecedência, sendo mais assertivo nas negociações necessárias para permitir a estabilidade desejada durante o processo criativo. O mesmo aconteceu com toda a fundamentação teórica que me foi sendo requerida ao longo do mestrado. Essas formulações ajudaram bastante na definição dos objetivos centrais do objeto artístico e também na criação dos materiais que compõem o dossiê e folha de sala. Também aqui reforcei a ideia de antecipar trabalho, pois na prática toda a produção teatral passa por candidaturas, acordos prévios e todo esse trabalho de fundamentação tem necessariamente que anteceder todo o processo criativo.

A temática deste espetáculo exigiu de mim um posicionamento sólido e bem informado. Esse rigor tem em si a responsabilidade cívica que um artista deve ter/abarcado quando apresenta uma obra pública e essa exposição deve, a meu ver, ter um ponto de vista claro. Então, enquanto artista europeu e caucasiano, devo primeiramente o respeito à diferença, pelo ponto de vista de que não sei o que é estar na pele de uma pessoa de etnia negra. Nunca sofri esse preconceito, mas sou sensível à importância de acabar com qualquer tipo de discriminação. Sou apologista de que se deve repensar sempre o que as coisas significam em função da natural evolução da nossa sociedade e rumo a um mundo mais justo. Mas talvez não devemos esquecer que certas reivindicações, por vezes, tomam uma parte pelo todo e acabam por estigmatizar mais do que diluir certos preconceitos. Tudo isto é bastante complexo, mas no que toca à minha função pretendo continuar a desafiar-me continuamente na tentativa de promover um encontro com a

plateia, convenientemente alheio ao mundo quotidiano, mas com os olhos postos na vida lá fora. E, sempre que possível, acionar questões importantes que devem ser repensadas sempre.

Bibliografia

A maior parte destas obras sustentaram apenas a pesquisa não tendo uma repercussão direta no projeto. Por isso vou apenas citar as obras nucleares para esta criação:

Brito, Bernardo Gomes, Crónicas e memórias, *História trágico-marítima*, Vol 1 a 6 da Portucalense Editora, P. Liberdade, 24 – Porto, 1942.

Fo, Dario, *Manual Mínimo do Ator*, Senac, São Paulo, 2009

Pinto, Fernam Mendez, *Peregrinaçam, Com licença do Santo Officio*, Ordinário, & Paço. Por Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1614.

Scheurmann, Erich, *O Papalagui*, tradução, Jorge, Luiza Neto, Edições Antígona, Lisboa, 1998.

Veneziano, Neyde, *A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*, Codex, São Paulo, 2002.

Webgrafia

Anzolin, Oswaldo, “Análise da obra *Manual Mínimo do Ator*”, <https://pt.slideshare.net/silvioselva/manual-mnimo-do-ator-de-dario-fo-pelo-professoroswaldo-anzolin> (consultado em 13 de novembro de 2020).

“Biografia de Dario Fo no “Portal da Literatura”, <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2558> (consultado em 11 de abril de 2022).

Coelho, Alexandra Prado; Salema, Isabel; Pacheco, Nuno; “Morreu o escritor Dario Fo, o grande provocador”, <https://www.publico.pt/2016/10/13/culturaipsilon/noticia/morreu-o-escritor-italiano-dario-fo-1747215> (consultado em 20 de abril de 2022).

Damaschke, Sabine, “Dario Fo usou a sátira contra os poderosos”, <https://www.dw.com/pt-br/dario-fo-usou-a-s%C3%A1tira-contra-os-poderosos/a-36031471> (consultado em 11 de abril de 2022).

“Descrição do espetáculo *A Descoberta das Américas*”, https://www.sympla.com.br/a-descoberta-das-americas__866962 (consultado em 10 de abril de 2021).

“Página do espetáculo *A Descoberta das Américas* na plataforma *Facebook*”, <https://www.facebook.com/A.Descoberta.das.Americas.JulioAdriao> (consultado em 10 de abril de 2021).

“Página do espetáculo *A Descoberta das Américas* na plataforma *Youtube*”, <https://www.youtube.com/adescobertadasamericasjulioadriao> (consultado em 10 de abril de 2021).

Anexo I - Guião

Naufregios

Celso Pedro

1º Ato

No palco, uma esttua alusiva à expanso portuguesa que comea gradualmente a movimentar-se enquanto o som do mar se torna mais presente. Ações que os marinheiros fazem durante a largada do navio.

Todos: Vamos partir! Levantar âncora! Soltar amarras! Içar velas! Marujos a bordo!

Narrador: Poucos anos depois da descoberta do caminho marítimo para a Índia, a ansia de enriquecer rapidamente à custa dos ricos produtos do oriente tornou-se em Portugal uma verdadeira obsessão.

Capitão: Apressem-se, rapazes. Ainda há lugares nesta tripulação. Vamos!

Marujo 1: Com a sua licença, meu Capitão. Mas aquela nau da nossa armada vai partir com as tábuas tão maltratadas?

Capitão: Preocupa-te com o que é do teu governo. Põe os olhos nesta nau e os outros que se desenrasquem.

Homem 1: Meu senhor, eu tenho força, posso carregar grandes pesos.

Capitão: Toca a subir!

Homem 2: Eu sou alfaiate, meu senhor. Posso costurar velas e tudo o mais que for preciso.

Capitão: Toca a subir! Vamos partir!

Homem 3: Meu senhor, leve-me também. Eu faço qualquer coisa!

Capitão: Sobe, desgraçado!

Despeçam-se de Lisboa que na volta viremos ricos e bem abastecidos!

Marujo 1: Meu Capitão, esta barca é tão larga e alta. Não será perigoso vir muito carregada?

Capitão: Também a vela fica mais alta e leva com mais vento. *(apontando)* Tu também, sobe e tu (...) sim tu! Sobe!

Marujo 1: Mas meu Capitão, a vela não me parece maior nem mais grossa...

Capitão: Desce! *(enquanto o marujo cai)* Deus está connosco e leva-nos a bom porto. Contigo não, que carregas um pessimismo dos diabos. *(ouve-se o som do marujo a mergulhar)*

Marujo 1: Perdoe-me, meu capitão, não voltarei...

Capitão: Vai para terra, desgraçado. Não foste talhado para o mar. Vamos partir!

O barco parte, vários grumetes terminam de puxar a ancora, outros dois enrolam as cordas e contemplam a paisagem

Grumete 1: Olha o mar tão bonito que é!

Olha a vela hasteada, como se enche de ar, peito feito para o que aí vem.

Grumete 2: O que é que aí vem?

Grumete 1: Sei lá, sei que é bonito. Olha como brilha, olha como doura o sol no céu e o mar também... E brilha, brilha e fecho os olhos e fechando-os parece que ainda brilha mais. Abro os olhos e fecho os olhos e a dada altura já não sei quando sinto eu mais o brilho. Brilha tanto e de tal maneira que já me parece que o brilho vem de dentro e não de fora dos meus olhos.

E o mar que nos bate de frente e não se cansa de nos cortejar?

Grumete 2: Quanto tempo durará a viagem?

Grumete 1: Sei lá...

Grumete 2: Será que conseguimos enriquecer?

Grumete 1: Sei lá...

Grumete 2: Será que vamos conseguir mudar de vida?

Grumete 1: Sei lá... o que é que eu estou a dizer?! Então não sei?! Outros na frente já nos indicaram o caminho.

Desta vez vamos ser nós a chegar a Lisboa com boas novas. Mil histórias pra contar, riquezas pra cobrir várias gerações, especiarias, árvores exóticas...

Grumete 2: Será?

Narrador: Não tínhamos nem meia hora de viagem, já havia uma zaragata gigante entre os homens no convés.

Guardião: Eu é que fiquei responsável pelos grumetes...

Mestre: O nosso Capitão deixou bem claro, na casa da Índia, que todos ficavam sob a minha direção. Tu estás sob a minha direção...

Guardião: Atão, mas se eu vou e mando calafetar e vossemecê vem em seguida e manda dar à bomba, os homens na fazem uma coisa nem outra...

É verdade! Diziam os homens já desnorteados.

Mestre: Você faz o que eu mando. Se eu digo que é hora de dar à bomba...

Narrador: Uns diziam mata, outros esfola.... Nisto chega o Capitão.

Capitão: Meus senhores (*algazarra – agora é hora de calafetar*), meus senhores... (*mais barulho – já lhe disse que agora os homens vão dar à bomba*) Chega! Mas afinal que raio se passa aqui? (*os dois marujos falam descontroladamente*) Xté! falas tu primeiro!

Mestre: Meu capitão, este imbecil...

Guardião: Olhe, vossemecê veja lá como é que fala...

Os dois pegam-se.

Capitão: Chega! (*separando-os*) Vão os dois pró caralho!

Narrador: Segundo a Academia Portuguesa das Letras, caralho era o nome dado à pequena cesta que se encontrava no alto dos mastros das caravelas, de onde os vigias fitavam o horizonte em busca de sinais de terra.

O caralho, dada a sua situação numa área de muita instabilidade, era onde se sentia com maior intensidade a rotação e o movimento lateral de um barco.

Também era considerado um lugar de castigo para aqueles marinheiros que cometessem alguma infração a bordo.

O castigado era enviado para cumprir horas e até dias inteiros no caralho. Quando descia ficava tão enjoado que se mantinha tranquilo por um bom par de dias.

Daí surgiu a expressão: Vai pró caralho!

Hoje em dia, Caralho é a palavra que define uma panóplia amplíssima de sentimentos e estados de ânimo.

Ao apreciarmos algo de nosso agrado, costumamos dizer:

Isto é bom pa caralho!

Se alguém fala connosco e não entendemos, perguntamos:

Mas que caralho estás tu a dizer?

Se nos aborrecemos com alguém, mandamo-lo pro caralho.

Se algo não nos interessa dizemos:

Isso não vale um caralho!

Se, pelo contrário, algo chama nossa atenção, então dizemos:

Isso interessa-me comó caralho.

Também são comuns as expressões:

Esta mulher é boa comó caralho! (para definir beleza);

Esta casa é feia comó caralho (para definir falta de beleza);

Este gajo mora na casa do caralho (para definir distância)

Enfim, não há nada que não se possa definir, explicar ou enfatizar sem juntar um caralho.

A partir deste momento, findo este primeiro à parte, podemos dizer caralho, ou mandar alguém pro caralho, com um pouco mais de cultura e autoridade académica.

Capitão: Então? Tão à espera do quê? Andor. Pró Caralho! Tu aí, ficas tu responsável pela tripulação.

(Eles fazem as pazes, avistam um grande perigo que se avizinha. E avisam.)

Guardião: Tripulação, está a formar-se uma grande tempestade!

Mestre: Recolher velas! Amarrar o mastro! Venham todos! Trancar o leme!

(ações a fazer no mau tempo)

Narrador: Estava noite cerrada.

O mar e o vento faziam tamanho estrondo que quase não nos ouvíamos uns aos outros.

Nesse momento, levantou-se um mar tão alto em direção à nau, tão escuro por baixo e tão alvo por cima que todos acreditámos ver o fim das nossas vidas.

Já ninguém pensava noutra coisa senão na salvação das almas.

Padre: Vamos manter a calma, senhores. No pior dos remédios, Deus nosso senhor há de dar-nos tempo para, pelo menos, todos se confessarem.

Narrador: Primeiro todos os nobres a bordo. Depois a tripulação, do cargo maior para o menor. Por fim, e se houvesse tempo e boa vontade, os escravos.

Todos se queriam confessar. Todos ao mesmo tempo e em voz tão alta que nos ouvíamos uns aos outros.

Vários homens: Eu matei o mê pai, eu roubei a nha mãe, eu fui à da nha irmã...

Narrador: Tão graves e berrantes que foi necessário o religioso gritar.

Padre: Cale-se, homem de Deus. Eu já aí chego!

Narrador: O mar e o vento cresciam cada vez mais.

Era tudo tão temeroso com os estrondos e relâmpagos que parecia fundir-se o mundo.

Um marujo, com quem criei bastante afinidade, pois partilhávamos a comida, a cama, defendíamo-nos mutuamente. Sim porque vocês não imaginam como era aquilo em alto mar. Ele, no meio da tempestade foi dos que ficou por último a amarrar a vela. Quando estava mesmo a terminar, sente-se um estrondo gigante e toda a nau estremeceu. A vela solta-se e eu só o vejo a ser disparado pelo ar. Ele lá do alto vê-me e grita "Pantaleão", acaba por se segurar à extremidade da Nau e eu, sem pensar, corro até lá para o salvar. Seguro-lhe na camisa para o puxar, mas naquele momento o mar dá tamanha pancada na nau que eu vi fugir por entre os meus dedos, a vida do meu companheiro.

Fiquei ali, agachado de olhos cerrados durante alguns minutos. Sem mais os querer abrir.

Foi a primeira vez que vi a vida a esvair-se diante dos meus olhos.

Foi também, a primeira de muitas vezes, que desejei nunca ter entrado naquele navio.

(Tema Ventura, Letra e música de Miguel Araújo)

“Ó mar porque me chamas

Às ondas do teu por vir

Quem és tu que me reclamas

Uma vida por cumprir

Ó mudo mensageiro

Da voz que só eu ouvi

Aponta no nevoeiro

A luz que eu nunca vi

Minha mãe não me chores

Meu pai não contes os dias

Ó meu amor não demores

A encontrar nova companhia

Ó mar porque reclamas

Todas as águas para ti

Ó coração com que chamas

Inflamas o meu devir

Minha mãe não me chores

Meu pai não contes os dias

Ó meu amor não demores

A encontrar nova companhia

Minha mãe não me chores
Meu pai não contes os dias
Ó meu amor não demores
A encontrar nova companhia”

Narrador: Passou-se assim a noite. Pela madrugada, o tempo abrandou.
E embora as velas e o bordo tenham ficado muito maltratados, lá seguimos viagem.
Daí em diante, todos a reparar a nau. Um grupo a dar à bomba. Outro a calafetar madeiras.
Outro a remendar velas.
Todos, salvo seja. Os da ralé. Os do fim da fila para a hora da confissão.
Foi graças a eles que chegámos à Índia.

2º Ato

(Entra tema oriental.)

Na verdade, conhecemos um mercado na Índia. Não conhecemos a Índia. Um mercado nunca visto, repleto de cores e aromas desconhecidos, uns adocicados, outros estranhos, (*inventar coisas visíveis*). Provei pela primeira vez o doce da canela e do cravinho, o picante da pimenta. Naquela altura a pimenta era coisa de gente da alta. Parecíamos uns animais a enfiar os dedos nas sacas de pó e a pô-los na boca. Hum! Tossir. Fomos logo chamados à atenção pelo... hoje chamamos chefe de aprovisionamento, ou lá o que é... Isto não é a feira da degustação. Procurem-me a canela, o cravinho e a noz moscada, quero os melhores preços. Lá fizemos as nossas trocas, o nosso comércio. Um bom tuga não perde oportunidades. Ficou a nau atolada. A euforia era tal que já ninguém se lembrava da tormenta passada. E assim nos fizemos ao mar. Com a nau maltratada e toda achanatada. Mas carregadinha! Dois meses depois, avistou-se a Costa do Cabo. Perto da noite, o capitão, chamou o mestre e o piloto:

Capitão:

Que fazemos nós, com o temporal que dá na proa?

Piloto: Meu capitão, com as velas maltratadas como trazemos seria melhor arribarmos.

Capitão: Pois seja.

Narrador: E vindo assim, arribando, a umas 130 léguas do Cabo, virou-se um vento tão furioso e entrava tanta água que a cada balanço parecia que o navio se metia ao fundo. Passados três dias, o vento amainou. Mas perdemos o leme, onde está toda a perdição de uma nau.

E disto ninguém sabia, a não ser o carpinteiro que ao ver o estado do leme, foi ao mestre e disse-lhe em segredo.

Mestre

Não contes nada ao capitão nem a nenhuma outra pessoa. Ouviste?

(O carpinteiro acena com a cabeça. Começa um novo temporal)

Narrador: Novo temporal.

O vento e o mar eram tais que não era possível fazer obra alguma. Não havia quem se aguentasse de pé.

Sem mastro, sem leme e sem velas, apontámos para terra. Fizemos um leme, o melhor que pudemos e, com roupas velhas remediámos uma vela.

Nisto passaram três dias.

Entretanto, já se avistava a costa bem perto, mas na nau entrava cada vez mais água. E vendo o capitão que ela se ia ao fundo, ordenou:

Capitão: Peguemos no batel "Espírito Santo" se nos queremos safar. Primeiro vou eu, minha mulher e filhos, oficiais, fidalgos e Clero. Levamos também o que se puder salvar de valor.

Narrador: Imaginem a desmotivação do resto da tripulação. Sim, porque agora não sei como funciona, mas naquele tempo, "batel" e "Espírito santo" só servia os grandes senhores. Os primeiros da fila, como na hora da confissão.

Lá foram eles, são e salvos no batel espírito santo. E nós a orar ao pai e ao filho. Chegaram a terra e fizeram uma barricada. Nós aguentámo-nos o melhor que pudemos. No dia seguinte aparece de novo o batel espírito santo já a nau estava prestes a rebentar.

Piloto: Irmãos...

Narrador: Diz o piloto.

Piloto: ...antes que a barca se abra e se nos vá ao fundo, quem quiser embarcar comigo neste batel, que venha.

Narrador: E, com o vento forte, se puseram cerca de 40 homens naquela casca de nós. Andava tão grosso o mar na costa que fez o batel em pedaços. Por sorte, desta batelada não morreu ninguém.

Na nau ficámos umas quinhentas almas, trezentos eram escravos.

Ao assentar no fundo, partiu-se ao meio. Fazendas e caixas vieram dar à tona.

Toda a gente se lançou sobre o que conseguia apanhar, uns agarram-se a pedaços de madeira, Acudam-me! Segura-te à minha perna. Uma desgraça! Eu vim dar à costa abraçado a uma barrica de madeira.

Cem almas morreram. Sessenta eram escravos.

Os vivos vieram dar à terra, feridos e sem fôlego. Assim me encontrava eu, no meio dos enfermos.

Capitão: Meus senhores.

Fidalgos: Sim, meu capitão.

Capitão: Visto que não há remédio para a nau, que fazemos agora?

Fidalgo 1: Meu capitão, o melhor é ficarmos por aqui uns dias até os doentes se recuperarem.

Capitão: Tu aí...

Narrador: ...Um português...

Capitão: Vai palmear as redondezas a ver se encontras alguém. Temos de conseguir alimento.

Narrador: Passaram três dias, e nós sem notícias do nosso português.

Várias vezes o procurámos. Sem sucesso... e pusemo-nos a andar dali para fora.

O piloto com uma bandeira e o padre com um crucifixo caminhavam na vanguarda.

D. Leonor, mulher do Capitão, ia num andor levada pelos escravos.

Em seguida, vinha o mestre do Galeão com a gente do mar.

Por fim, a ralé e os escravos.

(Tema para a travessia.)

Durante um mês andámos cerca de 100 léguas. Não comíamos senão frutos que encontrávamos pelo caminho. Já tínhamos perdido doze pessoas, entre os quais o filho bastardo do capitão com dez anos.

Capitão: Vocês aí, não viram o meu menino?

Fidalgo 1: Não vai ali com D. Leonor, meu senhor?

Capitão: Não é esse. O outro. Não viram o meu moço?

Marujo: Oh, meu capitão, ele e o escravo que o trazia ficaram pra trás.

Capitão: E isso foi há muito?

Marujo: Já lá vai meia légua, meu capitão.

Capitão: Alguém que o vá procurar! Tu nobre cavaleiro! Tu, tu... Nem tu?...

Cavaleiro: Está a anoitecer, meu capitão.

(Capitão corre desesperado atrás do filho. Cai sem forças no chão. É amparado por elementos da tripulação.)

Marujo: Meu capitão! Ele não pode ir... meu capitão!

Capitão: Larga-me!

Marujo: Meu capitão...

Capitão: Larga-me!

Marujo: Meu capitão, não pode ser...

Foi forçado o nosso Capitão a continuar caminho e a deixar o seu filho para trás, onde lhe ficaram os olhos. Caminhámos umas vinte léguas até chegar a um rio. *(Anoitece)*

Ao anoitecer, avistámos três barcas com nativos. *(primeiro contacto)* Percebemos, por gestos, que um navio com gente nossa já tinha estado por ali. Mas já tinha abalado.

Então o nosso capitão pediu-lhes para nos conduzirem à outra margem e eles: *(Fazem sinais.)*

Capitão: Só amanhã? *(acenam positivamente)*

Narrador: Os homens daquela terra nada faziam de noite, e eu acho bem! *(Amanhece)*

Na manhã seguinte lá estavam eles, e em troca de alguns pregos, começou o transporte:

Primeiro o nosso Capitão, mulher e filhos e mais alguma gente da sua segurança.

Atrás vinham as outras duas barcas carregadinhas de gente.

O nosso capitão já vinha maltratado do miolo. E desconfiou que os nativos o queriam atraiçoar. Então saca da espada e aponta para os homens do remo:

Capitão: Perros aonde me levais?

Narrador: Vendo os negros a espada a brilhar, saltam à água e perante o risco dos homens à bulha, grita D. Leonor.

D. Leonor: Não façais mal aos indígenas, senão estamos perdidos!

Narrador: Os nativos voltaram e lá fomos. Já na outra margem, prontos para o caminho, surge outro grupo de nativos na nossa direção. E nós... em posição de pelejar.

Mas os homens só queriam saber quem éramos e o que fazíamos ali.

(O capitão delegou a conversa numa escrava que lhe conhecia a língua.)

Capitão: Diz-lhes que somos cristãos, que nos perdemos e que procuramos um rio grande... e que precisamos de mantimentos, nós compramos.

Narrador: Disseram à escrava para irmos com eles até ao seu Rei.

Seríamos nessa altura umas 120 pessoas e D. Leonor era já uma das que caminhava a pé, pois já não haviam escravos para levar o andor...

Ao chegar, à entrada da povoação, não nos deixaram entrar.

(Nativo impede a passagem. Indica a arvore.)

Um nativo mandou-nos esperar ao pé de uma arvore. E logo começou a chegar alguma comida em troca de pregos.

(Explorar a circunstância de ficar à espera 5 dias.)

E assim se passaram 5 dias... na esperança de chegar ali o navio da Índia.

Mal sabíamos nós que estávamos bem longe de Moçambique.

Moçambique era para onde todos os náufragos caminhavam pois lá haveria guarida até entrarem num navio de volta.

Capitão: Diz-lhes criada, para pedirem ao rei uma casa para mim e para os meus.

Narrador: O rei aceitou o pedido, mas impôs duas condições.

Primeiro, ele não podia continuar a alimentar aquela gente toda. Então tivemos de nos espalhar pelas outras aldeias. Era a maneira de fazer chegar comida a todos.

Mas também teríamos de entregar as armas pois eles tinham medo... que as iam guardar num sítio seguro e depois devolviam.

Para D. Leonor não era bom conselho confiar as armas a estranhos, mas foi incapaz de convencer o marido, tal era o desgoverno daquela cabeça.

E mal entregámos as armas, roubaram tudo o que o nossos tinham.

E assim fomos expulsos do povoado, apenas com a roupa do corpo.

À tripulação já dividida pelas outras aldeias aconteceu o mesmo. Dispersos e à mercê dos animais selvagens.

Capitão, família e companhia continuaram a andar sem rumo.

(Tema para a travessia.)

Apareceram outros nativos. E começaram a arrancar-lhes a roupa.

E até dava dó ver o nosso capitão e a senhora levar tanta pancada diante dos filhos pequenos.

Principalmente D. Leonor que não se deixava despir.

Fidalgo 1: Minha senhora, deixai...

D. Leonor: Eu prefiro que me matem a ver-me despida diante de todos.

Capitão: Deixa Leonor, pelos nossos filhos...

Narrador: Ela cede. Os meninos choravam por comida sem que os pais lhe pudessem valer... E vendo-se D. Leonor assim despida, lançou-se logo ao chão cobrindo-se toda com os seus longos cabelos, fez uma cova na areia, onde se meteu até à cintura sem mais se erguer dali. E ali... falou para os que de nós restavam.

D. Leonor: Bem vedes como estamos e que já não podemos passar daqui.

Ide-vos embora. Fazei por vos salvar!

(Tema Naufrágio, letra de Cecília Meireles)

“Pus o meu sonho no navio
E o navio em cima do mar
Depois abri o mar com as mãos
Com as mãos para o meu sonho
Naufragar
Minhas mãos ainda estão molhadas
Do azul, do azul das ondas
Entreabertas
E a cor que escorre dos meus dedos
Colore as areias desertas
O vento vem
Vindo de longe
A noite se curva de frio
Debaixo de água
Vai morrendo o meu sonho
Vai morrendo dentro do navio
Chorarei, quanto for preciso
Para fazer, para fazer com que o mar cresça
E o meu navio chegue ao fundo
E o meu sonho
Desapareça”

Narrador: E ali ficou. O nosso capitão sem rumo, buscava umas frutas para dar à sua senhora e aos seus filhos... e ali acabaram por findar.

Narrador: Quase todos os que sobreviveram foram resgatados por outra embarcação, alguns ficaram por lá.

3º Ato

Narrador: Eu, depois de ser expulso da aldeia e de deixar o meu capitão e Dona Leonor, andei feito vagabundo, sozinho, durante muito tempo e a dada altura, já mais morto que vivo, avisto um palácio.

Pantaleão: Por favor senhores, preciso que me levam ao vosso Amo.

Narrador: Estes recusam tal coisa, pois diziam que o seu rei padecia de uma grande enfermidade já há muito tempo.

Pantaleão: E de que enfermidade se trata?

Narrador: Responderam-me que tinha uma chaga numa perna, tão pertinaz e corrupta que a todos os instantes lhe esperavam a morte.

Pantaleão: Muito bem, pois então façam-lhe saber da minha presença. E digam-lhe que sou médico e que poderei, talvez, restituir-lhe a saúde.

Narrador: Entraram logo, muito alegres, para dar o recado ao rei. Em poucos minutos lá estavam de novo dizendo que o rei me queria receber. Ao entrar nos aposentos do rei negro, vejo aquele batatão podre no joelho do pobre coitado.

Pantaleão: Tenha muita confiança que, por minhas mãos, facilmente receberá saúde. *(sai do palácio)* Mas o que é que eu fui fazer!

Narrador: Calculava dali não escapar com vida, pois não sabia coisa alguma que pudesse aplicar-lhe. Como se tivesse aprendido mais a tirar vidas que a curar achaques para as conservar.

Nestas condições, como quem já não fazia caso da vida, mijei prá terra e feito um pouco de lodo, misturei, peguei, entrei de novo e besuntei o joelho do tal rei com aquela... mezinha... Passou aquele dia. E na manhã seguinte, quando já só contava com a minha sentença de morte, saem fora os cortesãos todos alvoroçados, querendo levar-me em braços.

Pantaleão: Qual é o motivo de tanta alegria?

Narrador: Eles lá explicaram que graças ao meu medicamento, a chaga tinha gasto todo o podre e agora só aparecia carne boa e sã. Entrei incrédulo.

Pantaleão: É realmente verdade, está muito melhor. Vai continuar com o remédio.

Narrador: E em poucos dias recuperou completamente. Depois disto puseram-me num altar e veneraram-me como divindade.

Pedi-me, o rei, que ficasse no seu palácio, ofereceu-me metade do seu reino e, se não aceitasse, faria tudo o que lhe pedisse.

Pantaleão: Muito agradecido, mas eu só quero voltar para junto dos meus.

Narrador: Cobriram-me de ouro e pedrarias e juntaram alguns guerreiros para que me fizessem chegar a Moçambique.

Que loucura... nós naquele tempo apostávamos tudo para mudar de vida, não haviam limites... quantos de nós se arrastaram sobre estas terras áridas depois de terem sido expulsas pelo mar...

Durante esta travessia, questionava-me da receção que os portugueses teriam quando me encontrassem rodeado destes nativos. Não me perdoaria se lhes fizessem algum mal, aos homens que me salvaram a vida.

Pantaleão: Gente aproxima-se a hora em que nos vamos encontrar com os portugueses. Tenho uma ideia! Vamos tirar aos cristãos o pretexto que alegam para vos escravizar e entregar à morte. Isto é, o facto de vocês não serem cristãos. Eu não sou, de todo, a melhor

pessoa para vos dizer o que é de facto a fé cristã. Mas assim como assim é só na tentativa de fazer os portugueses simpatizarem connosco, está bem?... Portanto eu vou vos catequizar e converter-vos em africanos apostólicos romanos. Todos sentados! A aula vai começar!

Narrador: Todos os nativos da corte se agacharam à minha frente.

Pantaleão: Para começar, na nossa religião quando morremos não estamos realmente mortos. Os que se portam bem vão para o Paraíso. Os que se portam mal, vão para o inferno.

Homens: Então os portugueses vão para o inferno!"

Pantaleão: Não! Podem ir para o paraíso se se arreponderem de terem sido maus.

Homens: Então não vejo vantagem nenhuma em ir para o paraíso.

Narrador: Ia ser mais difícil do que pensava. Resolvi começar pela história da criação, do Adão e Eva no paraíso, da serpente, do fruto proibido... No Lugar da maçã tive de pôr uma manga, porque lá não haviam maçãs... Então, Adão e Eva eram expulsos pelo arcanjo com uma manga na mão. Descrevi o paraíso como uma terra plena, cheia de frutas e flores, onde tudo era livre.

Pantaleão: Uma terra linda, tal como a vossa.

Homens: Mas nós estamos aqui há um tempão a comer manga e ninguém nos expulsou.

Narrador: Mudei de assunto e pus-me explicar a Santíssima Trindade. O Pai passou. O Filho, acharam bacano. Mas quando eu disse que o espírito santo era um pombo!...

Homens: Um Pombo?? Que nojo! Um bicho porco, prepotente e covarde! Come os ovos dos outros e caga tudo por onde passa!

Narrador: Ainda bem que me lembrei da Virgem Maria, agarrei, pu-la no lugar do pombo e resolvi assim a situação.

Outra figura que fez grande sucesso foi a Madalena. Apresentei-a como uma mulher boa, apaixonada, cheia de amor para dar, e o pessoal adorou. Empolguei-me e acabei por pô-la em cena, adúltera, completamente nua, com uma carrada de homens a querer apedrejá-la. Só deu tempo de mandar entrar Jesus aos berros, pegar na madalena ao colo e pô-la no seu cavalo para a levar dali... Na minha versão ele andava sempre a cavalo.

Depois disto a situação saiu do controle, começaram a disparar perguntas sem parar. Queriam saber onde eles tinham ido, se a Madalena era mesmo a mulher de Jesus, se dormiam na mesma palhota, e se coiso (*gesto de pinar*) ou não...

Homens: Ah... e logo com o filho de Deus iam ficar só a contar cordeirinhos?...

E quantas vezes ficou grávida? E como fica então? Se não tiveram filhos, aquela história de “Venham a mim as crianças” imagine, se era só filhos dos outros!

Devem ter arrancado as folhas dessa parte do Evangelho!"

Narrador: Segui para os apóstolos. Logo vi que o facto serem só homens ia dar problema. Metade viraram apóstolas: Joana, Paula, Matéia, todas andando sempre em casais com os companheiros abraçadinhos.

Sobrou o Judas, e por isso fez o que fez.

Quando falei da traição de Judas, da prisão, das chicotadas e da condenação de Jesus, escutaram sem respirar. Quando cheguei à cena da crucificação, com a mãe aos pés da cruz, esperando a morte do filho, foi uma tragédia! Parecia que tinham morrido os filhos deles. Choravam desesperados.

Pantaleão: Calma! Três dias depois de morrer, Jesus repensou a coisa e achou melhor ressuscitar! (*Homens fazem uma festa*) Acabou a aula!

Narrador: Virou uma festa. Abraçavam-se, saltavam uns em cima dos outros, embebedavam-se. E com um canudo punham um pó branco para dentro do nariz. Era o pólen de uma flor qualquer que não me lembro do nome. Um enfiava o canudo no nariz do outro e faziam assim. O pessoal Cada vez mais alegre.

Pantaleão: Chega! Não é assim que se comemora a Páscoa! Onde é que já se viu? Toda a gente a beber, a dançar, a cheirar, a pinar... vamos já parar com isso!

Um dos homens: Santíssimo! Não se dança, não se bebe! Que religião chata essa.

Narrador: A saída foi ensinar uma cantiga que na minha terra se canta no dia da ressurreição.
(*Ensina e todos cantam.*)

Tinham que ver aquelas vozes e o ritmo! Parecia um coro da igreja. Só que não conseguiam ficar parados: "Ai, mas que beleza... ai mas que alegria" e requebravam, bunda pra lá, bunda pra cá.

De entre os homens em festa, surge um que contrasta com os restantes dizendo:

Velho sábio: Escutai-me bem, meus avisados irmãos, crede no que vos digo, e considerai-vos felizes por ignorardes os males e as angústias do homem branco. Como todos vós sois testemunhas, o missionário proclama que Deus é amor e que um bom cristão deve ter sempre a imagem do amor presente no seu espírito. É a justificação invocada pelo Papalagui para dirigir a sua prece ao grande Deus. Mas esse missionário mentiu-nos, e enganou-nos; o Papalagui corrompeu-o, de modo que ele nos engana usando as palavras do Grande Espírito. A verdadeira divindade do homem branco é o metal redondo e o papel forte a que ele chama dinheiro.

Pantaleão: Se não creem nas minhas palavras, seguimos assim, cada um com suas crenças, só vos queria poupar de qualquer mal, vocês que tão bem me receberam.

Velho sábio: Nós somos gratos, mas temos seculos de tradição, temos as nossas crenças e, assim como vocês, não queremos largá-las.

Pantaleão: Muito bem, compreendo.

Narrador: E assim seguimos, "ai mas que beleza" em paz... Durante esta peregrinação não me saíam da cabeça as palavras daquele velho sábio. Caminhámos sete léguas até que avistámos ao longe uma embarcação atracada na costa, caminhamos nessa direção e, com a distância mais curta, percebi a cruz da Ordem de Cristo pintada nas velas da nau. Pus-me a correr embriagado pela ideia de ser salvo e voltar de vez para a minha terra. Mas a minha euforia foi de tal forma contagiante que todos os homens gritavam e corriam a par comigo e á medida que nos aproximávamos o barco descolava. Quando chegamos finalmente ao local, já os portugueses estavam tão longe que não era possível qualquer tipo de comunicação.
(*Pantaleão grita. Sem sucesso.*)

Aquele sítio tinha um cais muito bem construído e tinha num sítio de destaque um padrão.

Julgava que tínhamos chegado ao tão esperado cais de Moçambique. Mas não avistámos ninguém que nos desse hospitalidade... Mal sabíamos que estávamos bem longe de Moçambique. Mas como era uma terra rica, e os homens caçavam e pescavam com uma agilidade incrível, nunca nos faltou nada. E ali permaneci na companhia daqueles amáveis homens... até que chegou um navio, era uma armada portuguesa que vinha das Índias.

Pantaleão: Vamos ser mais calmos desta vez quando eles chegarem.

Narrador: Ao aproximarem-se os portugueses apontaram na nossa direção. Eu avancei uns metros no areal ao lado do cais acenando e eles sem baixar a guarda.

Só naquele momento pensei que estaria irreconhecível, quero dizer, talvez duvidassem das minhas origens visto que estava muito queimado do sol, quase sem roupas, cabelos e barbas muito compridas. Enfim, todo maltratado.

Quando o navio estava a poucos metros consegui finalmente que me ouvissem.

Pantaleão: Meus irmãos eu sou um português! Sou Pantaleão de Sá, um pobre naufrago do Galeão São João a cargo do meu senhor Manuel de Sousa Sepúlveda, que Deus o tenha.

Naufragámos depois de sairmos de Cochim. Acabei por me perder sozinho até vir dar aqui.

Por Deus irmãos, tenho dois pedidos a fazer-vos.

Salvem-me desta empreitada pois venho perdido há muito.

E, não menos importante, poupem a vida e a Liberdade destes homens que me salvaram a vida e, por pura boa vontade, me ajudaram a chegar até aqui.

Os portugueses nem por um momento suavizaram o escudo humano que faziam na beira do navio, armados até aos dentes. Ao centro surge o capitão daquela embarcação que num leve gesto faz-me sinal para avançar em direção à nau.

Capitão 2: Vem pobre homem.

Narrador: Num acesso de loucura e com um sentido de justiça nunca antes experimentado digo.

Pantaleão: Só Irei se não fizerdes mal a estes homens.

Capitão 2: Falas como se te referisses a filhos de Deus.

Outro: O coitado perdeu a noção. *(todos riem)*

Pantaleão*(gritando)*: São realmente filhos de Deus! Deus já os aceitou. E Eles já acolherem a palavra de Deus.

Outro: Meu senhor, vamos partir. Esse coitado já não diz coisa com coisa. Africanos cristãos, onde é que já se viu. *(todos riem)*

Capitão 2: Espera! Ensinaste-lhes a nossa religião?

Pantaleão: Sim, meu senhor. Aprenderam até uma cantiga da ressurreição quer ouvir?
(Pantaleão pede e os homens começam a cantar. Os portugueses riem e os nativos param, ofendidos)

Capitão 2: Silêncio! Podes subir acompanhado com os teus amigos, mas eles têm que aceitar ir de mãos atadas, para nossa segurança.

Narrador: Pareciam as condições do outro reizinho que levaram o meu capitão e família à desgraça.

Pantaleão: Não posso aceitar essa condição, meu senhor. Estes homens são daqui, é a esta terra que eles pertencem. Peço por tudo o que há de mais sagrado que me levem e que os deixem em paz e liberdade.

(Pausa. O capitão depois de o olhar em silencio, coordena o grupo em silencio e depois diz.)

Capitão 2: Muito bem. Podes subir. irás connosco até Lisboa e os teus companheiros poderão seguir o seu caminho em paz.

Narrador: Naquele momento senti um alívio do tamanho do mundo. Tinha conseguido escapar com vida e garantir o direito mais nobre que poderia desejar para aqueles homens, o direito à liberdade, o seu bem mais precioso.

Enquanto os portugueses baixavam a rampa aproveitava os últimos momentos que teria com estes... irmãos. O difícil foi despedir-me de cada um, gente expansiva aquela que não me facilitaram a vida, tal era a choradeira.

Subo a rampa em silêncio. Os portugueses que não baixaram a guarda, não me conseguiram tirar a paz com a sua hostilidade em relação a estes homens.

Ao terminar a subida. No momento em que piso as tábuas daquela nau os portugueses dispararam contra os nativos. Ao virar-me vejo aquela fila de fuzilamento a desmoronar rapidamente. Enquanto os portugueses disparavam e riam desbragadamente.

4º Ato

Narrador: Aqueles tiros e aquelas gargalhadas ecoavam constantemente na minha cabeça e um vazio envolvia o meu peito e o meu raciocínio de maneira que não ouvia nada e nada dizia. Sentindo-me mais só do que quando atravessasse sozinho aqueles solos áridos.

E assim foi o meu regresso a Lisboa, quase sempre em silêncio.

Depois disto tive uma vida profundamente vulgar. Com as minhas dores e as minhas alegrias, como toda a gente.

Muito anos depois de eu patinar, em 1940, fizeram um grande acontecimento em Lisboa, a Exposição do Mundo Português, uma espécie de expo 98, estão a ver? E dois artistas tiveram a infeliz ideia de me ressuscitar, mas desta vez de pedra, imóvel. Esta estátua que veem aqui à vossa frente, é a representação de um tal de Pantaleão de Sá, um homem vulgaríssimo que se lembraram de esculpir para um monumento, o Padrão dos Descobrimentos, lá pra tal Exposição do Mundo Português. E depois nem sequer entrei no tal padrão. Na hora de montar, primeiro a proa de pedra, depois aqueles blocos, as velas. Depois os senhores ilustres, da ponta até à parte de trás. Nessa altura, lá o curador da empreitada pergunta:

Curador: Então e aqueles ali, ficam onde?

Cottinelli Telmo: Os restantes ficam aqui atrás, também a olhar para o mar. Representam os marinheiros pertencentes ao povo.

Curador: Ao povo? Tira. Não pode ser amigo depois fica aqui a praça toda ocupada. E por onde é que as pessoas passam?

Cottinelli Telmo: Mas a obra...

Curador: Peço imensa desculpa, mas vamos ter de cortar, o povo sai de cena.

Narrador: Estão a ver, não é? Levantaram-me do sono profundo para isto. Aos outros não sei o que aconteceu, mas a mim, espetaram-me numa praça das redondezas num beco sem saída. Estou eternamente reduzido a uma retunda. Isto não é coisa que se faça com uma pessoa. Agora é cagadelas de pombo, mijadelas diárias... diárias não, noturnas. Ali a corroer o cimento. Não sei quem é que acha que é um privilégio estar nesta condição. Tempos estranhos que vivemos, ou vivem vocês, que isto não é vida. Bem, é melhor eu calar-me. Sejam felizes.

Fim

Anexo II – Dossier do espetáculo



NAUFRÁGIOS

POR TEATRO DO VAZIO

UMA CRIAÇÃO DE CELSO PEDRO

O INÍCIO

*E o mar que nos bate de frente e não se cansa de nos cortejar?
Quanto tempo durará a viagem?*

Sei lá...

Será que vamos conseguir enriquecer?

Sei lá...

Será que vamos conseguir mudar de vida?

Celso Pedro

Companhia de teatro profissional fundada em 2022 por Celso Pedro e João Cadete. Ao seu lado contam com Beatriz Sousa e Sofia Carô. A sede é em Lisboa mas a sua atividade ramifica-se pelo país. Empenhada em fazer chegar as criações aos mais diversos locais, procura também integrar as suas comunidades em processos de criação, de questionamento, sobretudo em lugares com pouca dinamização cultural. Em cada projeto o ponto de partida é o vazio e o tanto que nele há por descobrir.

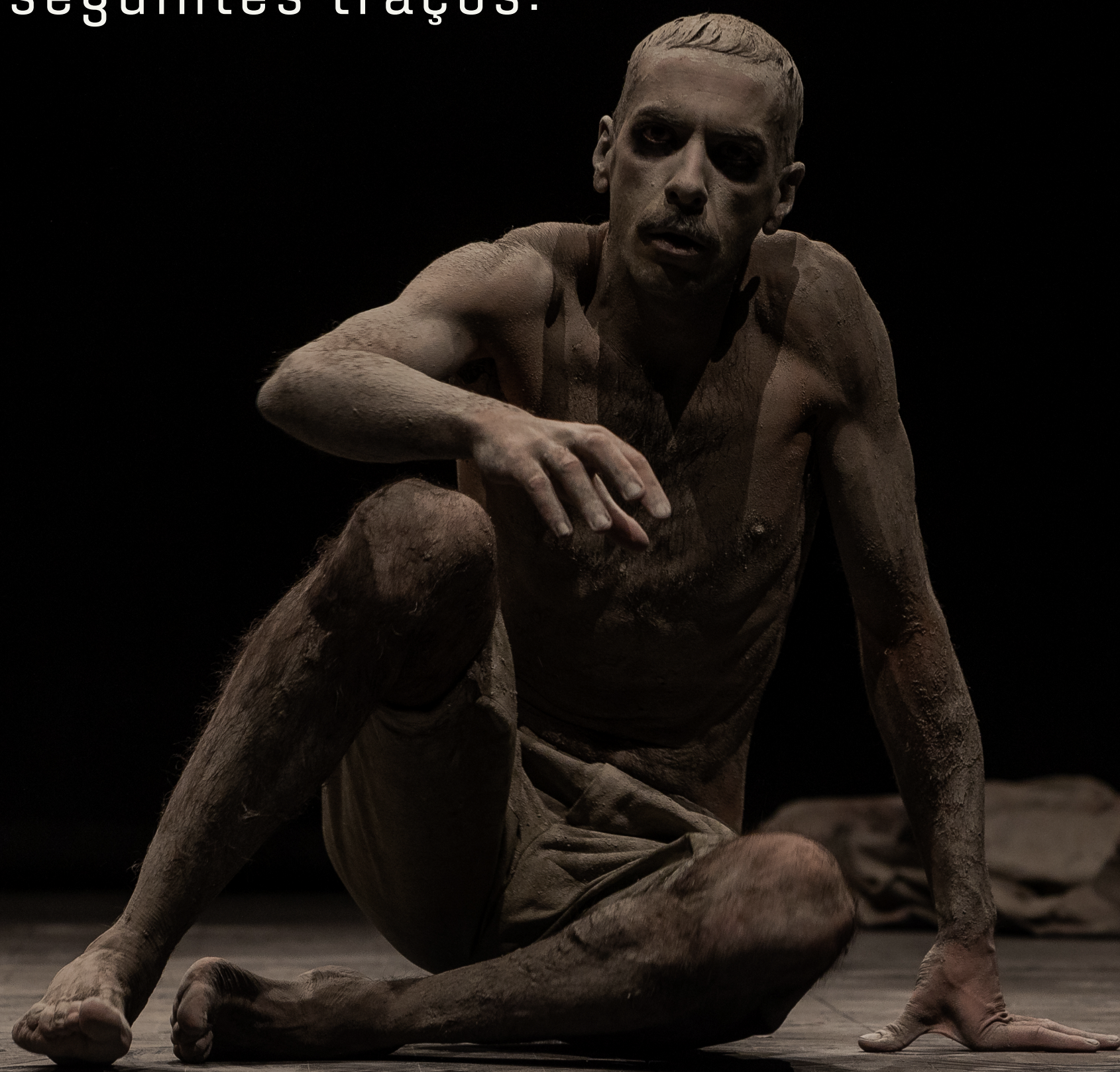
SINOPSE

Uma estátua alusiva à expansão marítima portuguesa ganha vida. Partilha com a plateia as suas memórias deste passado longínquo e tão controverso. Esta figura não é uma personalidade histórica de exemplar estatura social. É um simples homem que, como muitos, presenciou as faces mais escabrosas do ser humano no limite da sobrevivência. Um ator convida-nos a embarcar, naufragar e voltar à tona numa viagem trágica e cómica, de sobrevivência e ócio, onde a esperança e a descrença navegam lado a lado.



MEMÓRIA DESCRITIVA

O espetáculo *Naufrágios* é um monólogo inspirado nas crônicas de viagem da coleção *Crônicas e Memórias - História Trágico-Marítima*, levado a cabo por um contador de histórias (omnipotente e onnipresente de toda a ação). A figura do contador de histórias proposta no espetáculo é inspirada na figura do giullare (ou jogral, em português, figura popular: misto de ator, declamador e cantador) e do fabulatori, mescladas por Dario Fo na técnica do raconto (Cf. Pg. 88, *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*, Neyde Veneziano, São Paulo, Codex, 2002), na qual se pode contar com os seguintes traços:



MEMÓRIA DESCRITIVA

- Uso e o domínio de formas dialetais na cena;
- Atenção aos movimentos e aos elementos acidentais na plateia;
- Manutenção de um grande repertório de histórias para contar,
- Inserção de fatos reais, mesclados a fatos fictícios;
- Abuso da hipérbole e do paradoxo;
- Teatralidade apoiada nos gestos e na mímica;
- Capacidade de interpretar todos os personagens e de passar, com sutileza, de um papel para o outro;
- Utilização da primeira pessoa, como se tivesse assistido aos fatos;
- Reinvenção... revestida, também, do aspecto “misterioso”.



MEMÓRIA DESCRITIVA

Nos entremeios das estórias, vão sendo revisitados excertos do nosso legado literário, poético e musical inspirado na temática dos naufrágios.

O período temporal do espetáculo situa-se no pós descoberta do caminho marítimo para a Índia (meados do Séc. XVI) e procura pôr em discussão uma perspetiva menos conhecida de um passado que é de todo o tempo porque inerente à condição humana:

- Ânsia e a cobiça desmedidas;
- Cega entrega ao desconhecido;
- Falta de planeamento a longo prazo;
- Satisfação de necessidades e desejos efémeros;
- Fragilidade da condição humana.



BIOGRAFIAS

Celso Pedro | (Coimbra, 1986)

Ator, professor e cantor. Licenciado em Teatro e Educação pela Escola Superior de Educação de Coimbra. Trabalhou como ator com vários encenadores: António Mercado, Gustavo Trestini, Clovis Levi, António Fonseca, Ricardo Correia, Pedro Lamas, Gil Nave, João Brites, Isabel Craveiro e Mário Montenegro. Também como ator colaborou com o Leirena Teatro (Leiria), O Teatrão, Convento de S. Francisco, Casa da Esquina, Marionet (Coimbra), Teatro das Beiras (Covilhã), e colabora, desde a sua fundação, com o grupo Trincheira Teatro (Coimbra). Paralelamente à sua atividade de ator e professor, canta Fado de Lisboa e Música Tradicional Portuguesa e assinou a cenografia de 2 espetáculos: *Orpheu / lado B* (2015) e *Inside* (2018).



BIOGRAFIAS



João Cadete | (Marinha Grande, 1993)

Autor, ator e produtor, estreou-se na Trincheira Teatro com *Sofia, Meu Amor* (ator e produtor), seguindo-se *O Último Marco do Correio* (autor, ator e produtor) e *Os Gigantes da Montanha* (produtor). Entre outros, fez formação com António Fonseca, Dagoberto Feliz, Carlos Nicolau Antunes e estudou Storytelling na ESCS.

Sara Marita | (Porto, 1999)

Estudou piano e composição no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Licenciou-se em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa. Atualmente, é mestranda em Teatro - Artes Performativas, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Teve as suas obras tocadas no U!REKA Lab: urban commons - Frankfurt; bienal Monaco Electroacoustique 2019; BoCA 2019 (Biennial of Contemporary Arts); Festival DME; Festival Música Viva; entre outros. Recebeu ainda encomendas de entidades como RTP/ Antena 2, Orquestra Sem Fronteiras, entre outros.

BIOGRAFIAS

Sofia Carô | (Barreiro, 1995)

Licenciou-se em Artes Performativas na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL), e teve a possibilidade de realizar ERASMUS, na vertente de Interpretación Musical, na Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (ESAD, Espanha). Já actou em espaços como o Teatro Maria Matos, as ruínas do Teatro Romano de Lisboa, Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Teatro do Bairro, Malaposta, Centro Cultural das Caldas da Rainha, Teatro da Comuna, Teatro da Trindade, ENTRE OUTROS. Encenou o espectáculo, *A Ilha 70* (36º edição do Festival de Teatro do Seixal), com texto original de Ana Neves e, *A Família Invisível* (37º edição do Festival de Teatro do Seixal), em co-autoria com Ana Neves.

Encontra-se, actualmente, a frequentar o segundo ano de mestrado em Teatro, vertente Encenação, na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).



BIOGRAFIAS

Beatriz Sousa | (Ovar, 1999)

Formou-se em Interpretação no Curso Profissional do Balleteatro e Licenciou-se em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. encontra-SE a tirar Mestrado de Teatro - especialização de Produção, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalha como Assistente de Produção na Companhia de Teatro Cepa Torta, sediada em Lisboa. Foi Assistente de Produção no departamento de Participação da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest (2021/22); Produtora Executiva no projeto Laboratório de Correspondência de Jéssica Lopes e Assistente de Produção e Produtora Executiva na Companhia de Teatro Marionet, sediada em Coimbra (2019).



FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Dramaturgia, Conceção, Figurino e Interpretação | Celso Pedro

Apoio à Dramaturgia | Armando Nascimento Rosa, João Cadete

Direção Musical | Rafael Silva

Direção Técnica e Operação de Som | Sara Marita

Apoio Vocal | Maria Repas

Design de Luz | Jonathan Azevedo

Operação de Luz | João Cadete

Captação de Vídeo | João Meirinhos

Edição de Vídeo, Comunicação e Design Gráfico | Sofia Carô

Fotografia | Alipio Padilha

Produção Executiva | Beatriz Sousa

Orientação | António Fonseca e Diogo Bento



TEASER

Link |

https://youtu.be/_try9zia6-Y*

**As informações de datas, horários e locais podem ser alteradas mediante novos espaços de apresentação do espectáculo*

CONTACTOS

Telemóvel |
938 531 207

E-mail |
geral.teatrodovazio@gmail.com

Instagram |
@teatrodovazio

Portfólio Online |
<https://celsopedroator.wordpress.com/>

Anexo III – Folha de sala



NAUFRÁGIOS

DE CELSO PEDRO

COM APOIO DE

TRINHEIRA TEATRO

Teatrão

TEATRO DA GARAGEM

ESTC
ESCALA SUPLENTE DE
TEATRO E CINEMA
MUNICÍPIO DE LISBOA

SINOPSE

Uma estátua alusiva à expansão marítima portuguesa ganha vida e partilha com a plateia as suas memórias deste passado longínquo e tão controverso.

Esta figura não é uma personalidade histórica de exemplar estatura social. É um simples homem que, como muitos, presenciou as faces mais escabrosas do ser humano no limite da sua sobrevivência.

Neste palco, um ator, convida-nos a embarcar, naufragar e voltar à tona, numa viagem trágica e cômica, de sobrevivência e ócio, onde a esperança e a descrença navegam lado a lado.

NOTA DE INTENÇÕES

O espetáculo Naufrágios é um monólogo inspirado nas crónicas de viagem da coleção Crónicas e Memórias - História Trágico-Marítima, levado a cabo por um contador de estórias (omnipotente e omnipresente de toda a ação). Nos entremeios das estórias, vão sendo revisitados excertos do nosso legado literário, poético e musical inspirado na temática dos naufrágios.

FIGHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Dramaturgia, Conceção, Figurino e Interpretação | Celso Pedro

Apoio à Dramaturgia | Armando Nascimento Rosa, João Cadete

Direção Musical | Rafael Silva

Direção Técnica e Operação de Som | Sara Marita

Apoio Vocal | Maria Repas

Design de Luz | Jonathan Azevedo

Operação de Luz | João Cadete

Captação de Vídeo | João Meirinhos

Edição de Vídeo, Comunicação e Design Gráfico | Sofia Carô

Fotografia | Alípio Padilha

Produção Executiva | Beatriz Sousa

Consultoria Artística | António Fonseca e Diogo Bento

Agradecimentos |

Atcho Express, Daniel Gonçalves, Ricardo Ladeira, Rafael Silva, Rui Neto, Rute Reis, Márcia Santos, Marta Cruz, Sílvia Saraiva, Sofia Coelho, Teatrão, Teatro da Garagem e Trincheira Teatro.

Anexo IV – Cartaz

TEATRO DO VAZIO

APRESENTA

NAUFRÁGIOS

DE CELSO PEDRO

TEATRO DA
GARAGEM

28 A 30 DE JULHO

28 E 30 JUL ÀS 21H30

29 JUL ÀS 19H00



@ALÍPIO PADILHA

M 14

PRODUÇÃO

TEATRO
VAZIO

ACOLHIMENTO

TEATRO
DAGARAGEM

APÓIO

ESTC
ESCOLA SUPERIOR DE
TEATRO E CINEMA
INSTITUTO POLITECNICO DE LISBOA

RESERVAS: 924 213 570 | PRODUCAO@TEATRODAGARAGEM.COM