

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SER QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO

RELATÓRIO TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

ANA BÁRBARA RAMOS SOARES

Almada, Setembro 2024

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SER QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO

TRABALHO DE PROJETO

Ana Bárbara Ramos Soares

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 de Filipa Malva, doutorada em Estudos Artísticos - Teatro e Armando Nascimento Rosa, professor coordenador da área de Teorias e Estéticas.

Almada, Setembro 2024

Agradecimentos

A realização deste projeto não seria possível sem a presença de Marco Ferreira durante todo o caminho. E sem a sensibilidade de Ariel Rodriguez, e sem o companheirismo da Maira Segui Buenaventura e do Rodrigo Martins.

Um agradecimento também à minha família pela paciência e apoio constantes.

Um agradecimento especial à Filipa Malva pela disponibilidade e companheirismo, e ao Armando Nascimento Rosa pela sabedoria.

Um obrigada à Companhia de teatro Baal17 e todos os seus membros, ao António Murteira, à Conceição Matos, ao Domingos Abrantes, ao Domingos Borralho, ao Domingos Caeiro Afonso, à Eulália Miranda, ao Luís Varela, à Maria Machado, ao Raimundo Narciso, à Silvina Miranda, ao Toni, à Vanessa de Almeida e a todas as pessoas que me ajudaram a construir este formigueiro.

Resumo

Durante o período do Estado Novo Português, várias foram as pessoas que, conscientemente, mergulharam na clandestinidade, apresentando-se ao mundo debaixo de uma camada de ficção, mais ou menos diluída, que precisavam manter credível sob perigo de vida. “Eu não sou eu nem sou o outro. Sou qualquer coisa de intermédio”, tal como no poema de Mário de Sá Carneiro, tal como o ator, esse lugar de performatividade faz também parte da existência clandestina.

O teatro, na sua génese, é, segundo Erika Fischer-Lichte, uma combinação de dois planos: o da representação e o da realidade, que coexistem sempre em tensão durante o ato teatral. Esta tensão é a responsável por vermos, não ao mesmo tempo mas intercaladamente, o ator e o personagem em cena.

Amor e Formigas é um espetáculo estreado em Setembro de 2024, em formato *site-specific*, fruto de uma investigação sobre os casais que viveram clandestinamente durante a ditadura portuguesa. Este relatório reflete sobre as estratégias encontradas pelos criadores na procura de adensar a tensão realidade-ficção durante a construção do espetáculo.

Palavras chave

clandestinidade; realidade-ficção; *site-specific*; performatividade

Abstract

During the period of the Portuguese Estado Novo (Portuguese New State), several people consciously immersed themselves into clandestinity, presenting themselves to the world under a layer of fiction, more or less diluted, which they needed to keep credible at the risk of their own lives. ‘I'm not me nor the other. I am something in between,’ as in Mário de Sá Carneiro's poem, as in what relates to the Actor, that place of performativity is also part of the clandestine existence.

Theatre, in its genesis, is, according to Erika Fischer-Lichte, a combination of two planes: that of representation and that of reality, which always coexist in tension during the theatrical act. This tension is responsible for us seeing the actor and the character on stage, not at the same time, but interchangeably.

Amor e Formigas (Love and ants) is a play that premiered in September 2024, in a site-specific format, being the result of research into couples who lived clandestinely during

the Portuguese dictatorship. This report reflects on the strategies found by its creators in their quest to heighten the reality-fiction tension during the construction of the play.

Key-words

clandestinity; reality-fiction; *site-specific*; performativity

Índice

Índice de imagens	4
Trabalho de projeto	5
Objetivo	5
Introdução	5
Estado da arte	7
Ficção/realidade na performatividade	7
A realidade/ficção na escrita dramática	10
Ficção a partir de relatos/testemunhos da clandestinidade	11
Pontos de partida	15
Histórias de pessoas comuns	17
A memória	18
A clandestinidade	20
A clandestinidade no contexto português	20
O mergulho na clandestinidade	21
O perigo de prisão	23
As casas clandestinas	23
As tarefas	25
Tipografia	27
A performatividade	28
Metodologias	31
Investigação	31
Estudos sociais	31
Documentários	32
48	32
Entrevistas	33
Outros documentos e entrevistas	34
Jornais clandestinos	34
Arquivos RTP	35
Equipa	35
Construção do espetáculo	35
Os elementos agregadores do espetáculo	35
Convicção	36
Amor	36
Perigo	37
Acontecimento	37
Forma e conteúdo	37
Escrita do texto de cena	38
Espaço/site specific	41
Dicotomias	41

O trabalho do espaço	42
Figurino	45
Objetos	45
Objetos documentais	45
Objetos da dimensão do quotidiano	46
Objetos simbólicos	46
A luz e a sonoridade	48
A música, ambiente sonoro	48
A operação técnica	49
Performatividade	49
Performatividade na clandestinidade e a cena	49
As dimensões da interpretação	50
Ator narrador	50
Ator personagem	51
Ator em contracena com outro ator	51
Espaço em branco	52
Discussão	54
O espetáculo e o público	54
Conclusão	56

Índice de imagens

imagem 1 - Fotografia de ensaio. Ela espera por Ele na rua. (fotografia Fabrice Ziegler)	42
imagem 2 - Espaço pátio. (fotografia Fabrice Ziegler)	43
imagem 3 - Fotografia de ensaio, espaço interior. (fotografia Fabrice Ziegler)	44
imagem 4 - Fotografia do final do espetáculo após a cena da fuga. (fotografia Fabrice Ziegler)	44
imagem 5 - Fotografia de ensaio. Figurinos dos atores. (fotografia Fabrice Ziegler)	45
imagem 6 - Objeto cénico Jornal Avante Agosto 1952. (fotografia Fabrice Ziegler)	46
imagem 7 - Caixa de pão com pequena árvore de Natal (fotografia Fabrice Ziegler)	47
imagem 8 - Maqueta da linha de comboio (fotografia Fabrice Ziegler)	47
imagem 9 - Jogo de sombras com bicicleta em miniatura percorrendo o caminho vermelho (fotografia Fabrice Ziegler)	48

Trabalho de projeto

Este relatório pretende ser um registo das ideias e das perguntas que acompanharam o projeto de investigação artística “Ser Qualquer Coisa de Intermédio”, que encontra ponto de partida nas vivências de casais que mergulharam na clandestinidade durante a Ditadura Portuguesa, e que conduziu à construção do espetáculo *Amor e Formigas*, estreado em Setembro de 2024, no Centro Artístico da Baal17, em Serpa.

Objetivo

- Explorar artisticamente o potencial cénico do cruzamento entre factos históricos objetivos, factos históricos subjetivos e ficção.
 - Explorar a tensão ficção/realidade nos diferentes elementos cénicos.
 - Investigar os aspectos performativos da condição de clandestino durante a ditadura portuguesa.

Introdução

Durante o período do Estado Novo Português, várias foram as pessoas que, conscientemente, mergulharam na clandestinidade, “transformando-se” noutras. Com o objetivo de criar uma identidade de fachada que, por vezes, passava de ficção a realidade, estas pessoas inventaram histórias para explicar o seu passado, adotavam novos nomes e assumiam novas posturas, profissões ou sotaques. A luta contra a ditadura foi também feita por estes indivíduos que, sonhando com uma sociedade diferente, se tornaram agentes de mudança do seu próprio mundo, recorrendo a ficções que inventaram para si próprios e que representavam sem erros, sob pena de serem descobertos e, conseqüentemente, presos e/ou mortos.

A ficção, tão importante em condições de clandestinidade, é inerente ao fenómeno teatral. Estar perante um ato teatral é estar perante uma ficção. Mas não só. O teatro acontece, segundo Erika Fischer-Lichte, numa conjugação da tensão entre os planos da realidade e da ficção. Esta tensão é a responsável por vermos não ao mesmo tempo, mas intercaladamente, o ator e o personagem

em cena. Quanto maior a tensão, maior o mistério presente em cena, e maior a curiosidade do espectador.

Conscientes disso, enquanto criadores de cena, que podemos fazer para trabalhar nesta tensão? Propomos a construção de uma ficção que procure tirar partido dos elementos do real, seja durante a performance (espaço, tempo, texto, corpos) seja nos elementos trazidos para cena (memórias, testemunhos, documentos).

O que contribui para esta tensão criar a partir do cruzamento de memórias de indivíduos concretos, elementos documentais, e ficção?

Que pontos de contacto existem entre quem viveu na clandestinidade e o trabalho do ator?

E que tipo de trabalho de escrita e de ator pode contribuir para esta proposta?

Estas são algumas das perguntas que fui levantando durante o desenvolvimento deste projeto e que me foram acompanhando na criação de um espetáculo que parte, também ele, de uma pergunta chave: “como nos relacionamos, nós, indivíduos do século XXI com os projetos coletivos: são mundos de antigamente? Ou continuamos a desejar, a sonhar em conjunto?”

Estado da arte

A pesquisa para este projeto em torno do estado da arte envolveu diferentes eixos. Por um lado, pesquisa relacionada com os conceitos ficção/realidade na performatividade e dramaturgia, e, por outro, diretamente relacionada com o tema a pesquisar, ficção criada a partir de testemunhos da clandestinidade e espetáculos inspirados no período do Estado Novo.

A divisão da pesquisa nestas categorias permite uma maior organização esquemática, favorecendo a recolha de informação e a análise dos pontos mais interessantes.

Ficção/realidade na performatividade

Na perspectiva da teórica Erika Fischer-Lichte o teatro é, na sua essência, o que resulta da tensão entre os planos da representação e da realidade, que coexistem sempre durante o ato teatral.

Se, por um lado, o espaço e o tempo no teatro podem variar, mudar, transformar-se dentro da camada da ficção, por outro, estamos sempre a ver corpos reais a deslocarem-se num espaço real e num tempo real (Fischer-Lichte, 2019).

No final do século XIX, início do século XX esta tensão era entendida como nefasta. Na abordagem psicológico-realista, da qual Stanislavski é uma figura incontornável, esperava-se que o ator “desaparecesse” sob o corpo semiótico do personagem ficcional, fundindo-se o melhor possível com o papel, para, em cena, viver a personagem. Para Stanislavski (ator, encenador, teórico russo do final do séc XIX, início do séc. XX), um dos primeiros a fixar um método de ensino para o ator, o objetivo do ator é alcançar uma personagem credível, tridimensional, única, alicerçada no entendimento psicológico desta figura, na observação e na utilização de memórias, sensoriais e afetivas, do próprio ator. Em cena, a atriz passa a ser Nina, a pensar como Nina ou sentir como Nina.

No palco, o ator deve atuar externamente e internamente com propósito e não apenas “em geral”. Uma ação cénica deve ser justificada internamente, lógica, consistente e exequível na vida real. Um ator não deve representar paixão e personagens: ele deve representar sob a influência das paixões e em personagem. (Stanislavski, citado por Magarshack, 1968)

Só assim o público pode empatizar com a personagem, e emocionar-se com ela. Apesar do método de Stanislavski ter produzido interpretações vívidas e brilhantes, o repto de “desaparecer” por trás do personagem, segundo Fischer-Lichte, não é nunca totalmente alcançado:

Em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional. É uma das razões pelas quais, nas primeiras décadas do século XX, os defensores do teatro de vanguarda atacaram tão ferozmente o teatro psicológico-realista que pretende criar uma completa ilusão da realidade e suplantar a tensão entre o real e o ficcional tão característica das representações teatrais tradicionais. (Fischer-Lichte, & Borja, 2013, pp.16)

Um dos criadores de vanguarda que mais criticou Stanislavski e o seu teatro psicológico foi o seu discípulo Meyerhold. Criador do início do século XX, procura para o teatro uma linguagem própria, diferente da da vida. A performance do ator meyerholdiano é a de alguém que é, ao mesmo tempo, corpo em cena e construtor da própria cena. Não há ilusão; há consciência cénica de onde estou, para onde vou, o que faz o meu corpo, onde estão os outros atores, como interajo com os outros atores. (Picon-Vallin, 2013)

É através de uma fórmula que Meyerhold define o conceito de “ator” : $N = A1 + A2$. Sendo N o ator, A1 o artista que concebe a ideia e A2 o corpo que executa a ideia. Um ator é assim o resultado de um corpo que executa e de uma mente que comanda, pensa e tem consciência do espaço, do outro e do público. Um ator é, em simultâneo, corpo ficcional e corpo real. (Picon-Vallin, 2013)

Nas abordagens mais contemporâneas (e paradoxalmente nas mais tradicionais também) vemos o real ganhar mais interesse que o ficcional, e o corpo fenomenológico do ator ganhar maior importância.

Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional

como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um “ator sagrado” que convoca os espectadores a seguirem seu exemplo. (Fischer-Lichte, & Borja, 2013, pp 16)

Parece impossível que, quer um plano quer outro, (quer o plano da representação, quer o plano da presença) existam em plenitude, anulando o seu contrário, pois, façamos o que façamos, estamos sempre no teatro. Tal significa que, mesmo nas condições mais extremas do teatro realista de interpretação psicológica, sabemos sempre que quem está à nossa frente é o ator (o seu corpo, a sua voz, a sua materialidade) e não Romeu ou Hamlet. O plano do real atravessa sempre o ato teatral. Por outro lado, mesmo quando despidos de ficção, o que acontece no espaço teatral é por inerência ficcionado. É o corpo despido de personagem que está no local x a fazer y que leva o espetador a criar a narrativa daquilo que está a acontecer (narrativa que, claro está, pode não existir *à priori* e que pode ser diferente para cada espectador). (Fischer-Lichte, 2019)

“Uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas.” (Fischer-Lichte & Borja, 2013, pp.16) É no estado de tensão entre os dois planos que o espetador assiste ao espetáculo, naquilo a que Fischer-Lichte chama um estado *betwixt and between*.

Que acontece no momento de mudança, quando a ordem da percepção que vigorava até então [ordem da presença ou da representação] é perturbada, mas ainda não se estabeleceu uma outra ordem, no momento da transição da ordem da presença para a ordem da representação e vice-versa? Cria-se um estado de instabilidade que leva o percipiente a oscilar entre duas ordens, num estado de “betwixt and between”, nem cá nem lá. Ele encontra-se no limiar que caracteriza a passagem de uma ordem à outra, e neste sentido, num estado limiar. (...) Quanto mais frequente for a mudança, mais o espetador se torna um viajante errante entre dois mundos e duas ordens de percepção, tornando-se mais consciente do facto de não ser senhor dessa transição (Fischer-Lichte, 2019, pp.355).

A realidade/ficção na escrita dramática

A escrita para cena contemporânea, como, aliás, todas as outras correntes artísticas, (da pintura à escultura ou à música), viu-se fortemente influenciada pelos movimentos pós-modernistas da segunda metade do séc XX, que vieram romper com as regras que definiam a estruturação de um texto para cena.

Tradicionalmente, “a peça de teatro representa um mundo em devir com as suas relações de forças e regras internas de funcionamento” (Girard e Ouellet, 1978, pp.137), ou seja, tradicionalmente, uma peça de teatro consiste numa fábula, que corresponde ao “que sucede a uma pessoa a ou a uma coisa, [que consiste] em enunciar a sucessão dos predicados que o seu devir lhe confere”. (Bremond, citado por Girard e Ouellet, 1978, pp.138)

Durante o séc. XX, tudo é posto em causa - da fábula, à palavra, ao poder da linguagem, ao conflito, da personagem, à ação única - e é desta constante interrogação que o texto dramático se vai transformando e recriando, muito mais aberto a influências externas vindas do plano da “vida real”, fazendo uso de recursos como citações, corralidades, comentários, testemunhos verídicos, urdindo-se uma manta de retalhos, mais ou menos fragmentados, que vê, não na fábula, mas no cruzamento de elementos e materiais, a grande potência cénica.

Szondi (1956) é o primeiro a assinalar esta crise. Por um lado, relaciona-a com a nova forma que o homem tem de interagir com a sociedade - uma relação mais fragmentada, menos inteira. Se a escrita dramática costumava ser um bloco uno com princípio, meio e fim - aquilo que, na Poética, Aristóteles define como “Belo Animal”, em que “beleza reside na extensão e na ordenação” - essa virtude deixa de ser primordial para a criação. (Sarrazac, 2014)

Mais tarde, em Brecht, e em muitos que lhe seguiram as pegadas, o distanciamento toma uma importância fulcral e filosófica. O “efeito de distanciamento” (tradução para o termo alemão *Verfremdungswffekt*) trata-se de “colocar o objeto da representação à distância do espectador, para que este experimente a sensação de sua estranheza. Para que o considere não como natural, mas como problemático. Para que provoque a sua reflexão crítica.” (Roubine, 2000, pp.153)

Se a relação do espectador com a fábula, segundo Aristóteles, é o responsável pela catarse, ou seja, responsável pela ligação emocional do espectador com o que vê, o intencional corte com a fábula (seja através de música, de narração, de cartazes, de vídeo, da desconstrução do

personagem) permite àquele que vê uma relação diferente com o que está a ver: uma relação mais intelectual e menos emocional, uma relação que o permite pensar sobre aquilo que está a ver e assim refletir sobre a sociedade e o mundo. (Sarrazac, 2014)

No final do século XX, Jean Pierre Sarrazac desenvolve o conceito de “Rapsódia”, no sentido de apontar caminhos para a dramaturgia contemporânea. (Sarrazac, 2014)

O termo “rapsódia” remonta à Grécia Antiga. No sentido etimológico literal, *rhaptein* significa “costurar” e “rapsódia” significa a junção de um conjunto de fragmentos de cantos épicos. O autor rapsodo é aquele que “costura ou ajusta cânticos”(Dicionário Priberam).

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do *belo animal* aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extra teatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). (Sarrazac, 2014, pp.127)

A rapsódia é assim um trabalho sobre a forma teatral, que se decompõe para voltar a recompor, misturando estilos, descobrindo uma voz poética que “associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático.” (Sarrazac, 2014, pp.127)

O abandono da fábula, como pilar primordial para a escrita de texto dramático, em detrimento de uma outra voz que conjuga elementos vindos de diferentes quadrantes é, ao mesmo tempo, uma consequência da “quebra de regras” e uma consequência da busca de um teatro que “inaugure a época de um drama que, com toda a ligeireza que cabe a uma arte, integraria a filosofia”.(Sarrazac, J. P., 2014, pp.128)

Ficção a partir de relatos/testemunhos da clandestinidade

Embora exista muita ficção escrita que enquadra a sua ação durante o período da ditadura, a pesquisa focou-se em objetos que centrassem a sua ação nas vivências clandestinas.

Na literatura, é sob a forma de contos ou romance que podemos encontrar ficções baseadas em episódios vividos na clandestinidade (encontramos também vários exemplos de literatura não ficcional, mas essa será referida mais adiante). Embora nenhum dos textos encontrados fosse autobiográfico, é de notar que em todos os casos o escritor ou escritora teve uma experiência na clandestinidade.

Até amanhã, camaradas, de Manuel Tiago.

Manuel Tiago é o pseudónimo do histórico dirigente Álvaro Cunhal, que assina vários contos e romances baseados na vida partidária. Publicado pela primeira vez em 1989, no romance, onde se tece a história da greve da fábrica ficcional Cicol, encontra-se uma pluralidade de condutas e comportamentos de membros ficcionais do partido que vivem na clandestinidade: as suas vitórias, os dissabores, as lutas, os perigos, as tarefas e também os amores, as paixões, as dúvidas e os medos.

Segundo Urbano Tavares Rodrigues,

“(…) o tema central é a vida do Partido, as ligações, as casas de apoio, os contactos e precauções, por fim a prisão, a tortura, a morte. No presente um romance histórico, a diversos títulos: como obra de arte que é, como testemunho de alcance sociológico e político, como exercício moral (não confundir com moralizante, no estrito sentido apologético).” (Rodrigues, s.d.)

Até amanhã, camaradas, foi adaptado para televisão em 2005 por Joaquim Leitão, numa minissérie de 3 episódios. (IMDB, s.d.)

Refúgio Perdido, de Soeiro Pereira Gomes

Soeiro Pereira Gomes é um escritor neo-realista português que assina romances e contos. Dedicado a António Dias Lourenço (“revolucionário profissional”), este conto leva-nos numa viagem em que o distribuidor de imprensa clandestina se vê perseguido pela polícia no dia da distribuição de material. A angústia da perseguição, a ansiedade e constante vigilância que Soeiro consegue plasmar no conto tornaram-no uma grande mais valia na investigação.

Crianças emergem da sombra, de Maria Luísa Costa Dias

Este livro é uma pequena coleção de contos baseados em episódios que aconteceram com crianças que viveram na clandestinidade com os seus pais. Em particular, *Uma bicicleta*

revelou-se importante na construção do espetáculo. *Uma bicicleta* conta a história de uma criança que descobre a existência da bicicleta do pai usada nas tarefas clandestinas, escondida numa garagem. Não podendo saber da existência da bicicleta, os pais escondem o objeto e fazem volumetricamente uma composição para que a criança pensasse ter sonhado com a dita bicicleta. Não se dando por satisfeita a criança responde “A bicicleta estava lá, pois eu vi-a. Deve ter voado pela janela durante a noite”. A explicação mágica dada pela criança foi um desbloqueador de imaginação e, embora não usemos o conto em si no espetáculo, a sua influência encontra-se lá.

Criadores inspirados no período do Estado Novo, com recurso a testemunhos

Procurámos encontrar criadores, espetáculos, peças que já tenham sido feitas dentro do contexto da nossa pesquisa. Tanto para conhecer o que já foi feito, como para perceber os “ângulos” usados. Não tivemos oportunidade de assistir a nenhum dos espetáculos que referimos a seguir, mas acedemos ou ao texto escrito, ou à documentação digital disponível sobre os espetáculos.

Dos criadores portugueses que trabalham teatro do real focado no período do Estado Novo (em diversos campos de estudo), cruzamo-nos com quatro que destacamos por se relacionarem, de diferentes formas, com a nossa pesquisa: Ricardo Correia (*A Casa da Esquina*), Joana Craveiro (*Teatro do Vestido*), Joana Brandão e André Amálio (*Hotel Europa*). Nos quatro casos, percebemos, através de recurso a documentação sobre os espetáculos e não pela experiência teatral em si, que existia uma procura de construir objetos artísticos inspirados na resistência anti-fascista, com uma lógica de cruzamento real/ficcional. Esta ideia está presente quer seja pela utilização de testemunhos, vídeos e/ou objetos concretos a partir dos quais se conta a memória, quer seja por trazer para o espetáculo performers não-atores com histórias pessoais de resistência.

No caso de Ricardo Correia chamou-nos a atenção a sua peça *Exílio(s) 61-74* pela utilização de testemunhos recolhidos:

“composta através da recolha de testemunhos de quem tinha saído de Portugal entre os anos de 61 e 74 como emigrante, desertor, refugiado, refractário ou exilado. (...) Esta peça é o segundo capítulo de um projecto de investigação documental através dos processos de transmissão de memória na tentativa de

compreender o presente. Registámos memórias para saber quem somos. Como chegámos até aqui e o que ainda poderemos vir a ser.” (Correia R., 2018)

No caso de *Hotel Europa*, encontramos pontos de contacto com *Amores na Clandestinidade* (2021) e *Esta é a minha história de amor*. Ambos recorrem a histórias de amor e luta contra a ditadura portuguesa, sendo que o primeiro está diretamente relacionado com o nosso tema de pesquisa (os casais que viveram na clandestinidade) e foi criado para um espaço não convencional. (Espetáculos, sd)

Encontrámos ainda um texto escrito por Joana Brandão *Coragem hoje, abraços amanhã*, que terá sido também por ela levado a cena, a partir da história da prisão e tortura de Conceição Matos, e que foi distinguido com o Prémio para Melhor Texto Escrito para Teatro, em 2014 (Prémio Sociedade Portuguesa de Autores).

Por fim, do Teatro do Vestido encontramos *Um Museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, que, a partir de objetos, faz uma viagem pela memória das histórias “não oficiais”. “Procurei encontrar vozes cuja história não estava acessível no espaço público nem nas narrativas que estão fixadas nos manuais de história” (Craveiro, 2024). Este lugar de pensamento fez-nos também pensar no material que tínhamos em mão e como gostaríamos de o usar em cena. “Um Museu vivo de memórias pequenas e esquecidas”, estreou em 2014 e tem seguido (e sido transformado) ao longo de 10 anos.

Pontos de partida

Os pontos de partida para a criação de um espetáculo de teatro são inúmeros. Se, tradicionalmente, na história do teatro ocidental, quem espoleta mais espetáculos é o texto dramático, a partir dos anos sessenta do século XX muda-se o paradigma e são vários os criadores que partem para a construção de um espetáculo a partir de outros pontos.

A tensão realidade-ficção, que se quer presente na construção dramaturgicamente deste espetáculo, potencia que o ponto de partida seja um acontecimento histórico, e não um texto dramático já criado, a partir do qual possamos recolher e usar elementos objetivos e subjetivos.

Como podem factos históricos, memórias e ficção coexistir e dar forma a um objeto que se estrutura a partir de um elemento agregador? Este é o desafio apresentado. Se são válidos quaisquer inícios de processo, aqueles que nos intrigam, que se apresentam como perguntas, são caminhos que me parecem desafiadores da criatividade.

Neste caso que nos concerne, o momento histórico escolhido para dar substrato a esta investigação é o período do Estado Novo Português, mais concretamente, as histórias de luta na clandestinidade durante o período da ditadura portuguesa.

Durante o longo período que durou o Estado Novo travou-se, de forma sub-reptícia, uma luta contra a ditadura fascista portuguesa. Por melhores condições de trabalho, pela liberdade, pela liberdade de expressão, contra a miséria, pelo um amanhã melhor, várias são as razões que fizeram com que centenas de pessoas se ligassem ao Partido Comunista Português. Muitas delas para operarem e trabalharem dentro desta organização (muitas vezes na produção de material de divulgação de ideias como o jornal *Avante!* ou *o Militante*) precisaram de se tornar outras, sob pena de serem presas.

Várias são as histórias de pessoas que viveram anos na clandestinidade longe de familiares, das raízes ou de amigos, com uma nova identidade, a que se juntava um novo companheiro, uma nova casa, uma nova profissão de fachada.

Por opção, ou por falta dela, estas pessoas envolveram-se num processo que as ilegalizou aos olhos do estado, por razões que não dizem exclusivamente ao domínio da sobrevivência pessoal. Como escreveu Ignazio Silone citado por Pereira, 1993 pp. 85

“Com a idade de 17 anos, em tempo de guerra, ninguém adere a um movimento revolucionário que é perseguido pelo governo a não ser que tenha sérios motivos.”

Dos relatos, memórias, diários e entrevistas, com maior ou menor grau de consciência, um traço comum salta à vista: o mergulho na clandestinidade por vontade de transformar as condições de mundo onde viviam, e por convicção num projeto coletivo.

Diz-nos Lipovetsky, 2022, que, no mundo atual, caminhamos inevitavelmente para a sagração da autenticidade do Eu, com tudo o que isso nos traz de positivo e negativo na nossa relação com o mundo. Por um lado, permitimo-nos cada vez mais “sermos quem somos” e “sermos como somos”; exigimos maior tolerância para as nossas diferenças e para as visões do mundo que desafiam a tradição e defendemos os direitos humanos como barreira intransponível. Por outro, estamos menos disponíveis a compromissos, a sacrifícios e a ideias que não tragam satisfação imediata (Lipovetsky, 2022, pp. 206). Pensamos o mundo de forma mais individual, mais centrada nas vontades do Eu-interior, que é, em última instância, o barómetro da nossa conduta. Também Byung-Chul Han, no seu *Desaparecimento dos Rituais* reflete sobre este “Eu” que não precisa de mais nada além de si próprio para se inventar e se criar. Como numa bolha, este ser autêntico empurra para fora a necessidade do outro, criando seres cada vez mais afastados entre si e mais autocentrados. (Han, 2020) O mesmo nos diz, de outro ponto de vista, Edgar Cabanas no seu livro *Ditadura da Felicidade*. Numa vasta crítica à indústria da felicidade, defende que esta, longe de ser inócua, ao afirmar que o indivíduo é o único responsável pelo seu sucesso e felicidade está a promover uma sociedade de base individualista, em que os laços e as relações têm menos importância (Cabanas & Illouz, 2019). “Basta-te a ti mesmo”, dizia o Rei dos Trolls a *Peer Gynt*, na famosa peça de Ibsen - e talvez este lema não esteja muito longe daquilo que é o ideal deste mundo mais individualista.

É neste contexto que se escolhe construir um espetáculo de teatro alicerçado na vontade de pensar convicção, utopia, o sonho e também, os seus contrários, sejam eles a dúvida, a desesperança ou a descrença, porque consideramos que, para além de inquietações individuais, estas são questões universais. Partimos de uma realidade concreta longe da nossa vivência enquanto cidadãos de uma sociedade democrática, na esperança de construir um espetáculo de teatro embasado em

“algo que é alheio, algo que não conseguimos compreender completamente e que, mesmo assim e ao mesmo tempo, compreendemos de certa forma” e que combine “aquilo que é totalmente único com aquilo que é universal”,

como nos dizia Jon Fosse na sua *Mensagem do Dia Mundial do Teatro 2024* (Fosse, 2024). Um espetáculo que dê estrada à pergunta “como nos relacionamos, nós, indivíduos do século XXI com os projetos coletivos: são mundos de antigamente? Ou continuamos a desejar, a sonhar em conjunto?”

Histórias de pessoas comuns

Os movimentos de resistência e de luta são processos complexos e escritos a várias vozes. Dar um rosto a esses movimentos, contá-los como obra de um herói, é tendência comum no mundo atual, onde se dá primazia à importância do individual sobre a importância do coletivo. Na visão de Angela Davis (ativista dos direitos das mulheres, e da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos), esta tendência, fruto do culto do individualismo, condena ao fracasso esses mesmos movimentos.

Apesar de Nelson Mandela ter insistido muitas vezes que os seus feitos eram coletivos, conquistados também pelos homens e mulheres seus camaradas, os media tentaram sempre santificá-lo como indivíduo heróico. (...) É fundamental resistir à representação da História como obra de indivíduos heróicos, para que as pessoas reconheçam hoje a sua potencial capacidade de agir como parte de uma crescente comunidade de resistentes. (Davis, 2020, pp.17)

A representação da História como obra de indivíduos heróicos (Nelson Mandela na África do Sul, Martin Luther King Jr. nos Estados Unidos, Che Guevara em Cuba, Salgueiro Maia na Revolução de Abril), reduz ou apaga o poder do coletivo e retira ao cidadão comum a visão de si próprio como potencial agente de mudança.

Face ao regime, à censura e à miséria, a luta clandestina foi capaz de se sobrepor ao terror e à produção do medo inerente ao regime político (Almeida, 2017), e corresponder, em muitos casos, a uma sensação de empoderamento pessoal e de uma percepção de si próprio como agente criador de futuro.

(...) Eu penso, pode ser uma parvoíce minha mas, eu sentia-me realizada. Eu para mim a passagem para a clandestinidade foi uma realização como mulher e como democrata. Penso que foi uma boa experiência e que valeu a pena apesar de todas as coisas. Valeu a pena; eu senti-me realizada (Adelaide Silva, citado por Gonzalez, 2017, pp.53).

Num contexto de medo e indiferença, a clandestinidade “pôs em marcha um coletivo de resistência que sonhava com um mundo diferente do que conheciam, passível de ser enfrentado e alterado” (Almeida, 2017). Um conjunto de pessoas que entende a sua capacidade de resistência não como fruto de uma qualidade excepcional, mas como resultado da sua consciência e vontade de alterar o mundo. Como nos diz Cristina Nogueira em *Vidas na Clandestinidade*:

“Das narrativas recolhidas sobressai uma representação de si transversal a todos os biografados: não possuem qualidades excepcionais (...), e de que a capacidade de resistirem (...) se deve sobretudo à consciência que possuíam e à vontade que tinham. Se esta ideia pode traduzir a desvalorização dos feitos individuais (...), não deixa de nos fornecer ótimos contributos para a reflexão sobre a sociedade atual, em que o sonho, a utopia e as coisas parecem não estar na moda, estar a desaparecer e em que imperam valores como o individualismo, e o consumismo.” (Nogueira, 1991, pp.187)

Tecida por diferentes pessoas, a história da luta e resistência ao regime fascista é uma história de luta coletiva. Procurar nas vivências de quem lutou na clandestinidade por um mundo diferente, é procurar conhecer, e reconhecer, que a história da luta é uma história coletiva, e que cabe a cada um de nós fazer parte da “crescente comunidade de resistentes”. (Davis, 2020, pp. 17)

A memória

Partir de acontecimentos passados para construir um espetáculo que parte de acontecimentos passados, lembrar o que foi, o que se passou, como foi e como se passou, é um exercício que recorre, indubitavelmente, à memória. A memória é o acesso e a forma com que tentamos compreender aquilo que já foi, o passado.

Quando nos recordamos de algum acontecimento, fazemos o uso da nossa memória. A impressão mais intuitiva ao fazer este exercício é que, aquilo que estou recordando faz parte da “minha memória”, ou seja, “pertence a mim”, “nasceu das minhas observações” e “perecerá comigo”. O que precisa ser observado é que boa parte das lembranças de um indivíduo é relativa a momentos compartilhados com outros, seja no ambiente familiar, no trabalho, na escola, ou, numa escala maior, em um bairro, cidade, ou até país. (Miranda, 2019)

Podemos dizer que a memória individual é uma porta para a “memória coletiva” (termo cunhado pela primeira vez pelo filósofo Halbwachs) que é, no fundo, uma memória sustentada por um grupo de memórias. Falamos de memória coletiva quando “evocamos acontecimento que teve lugar na vida do nosso grupo e que considerámos, e que consideramos ainda agora, no momento em que lembramos, do ponto de vista desse grupo” (Halbwachs, citado por Almeida 2017). Halbwachs defende que há uma interação entre a memória individual e a sociedade e cultura e que esta memória coletiva, impregnada de símbolos, signos, imagens, é a que contribui para a identidade de um grupo (Halbwachs, 1980).

Quando há uma lembrança que foi vivida por uma pessoa – ou repassada para ela – e que diz respeito a uma comunidade, ou grupo, essa lembrança vai se tornando um patrimônio daquela comunidade. As informações mais relevantes dessas lembranças vão sendo repassadas de pessoa a pessoa e vão constituindo a história oral de um determinado lugar, ou grupo. Essa memória coletiva, geralmente tenderá a idealizar o passado e, na maioria das vezes, estará vinculada a um acontecimento pontual, que será considerado o de máxima relevância. (Miranda, 2019)

Inversamente, “os vários grupos onde o indivíduo se desloca partilham um esquema comum de significações que permite evocar, gravar e localizar as suas memórias” (Godinho, 2001, pp.10), ou seja, é o grupo, a sociedade, que confirma a memória individual - a memória individual tem como ponto de referência a própria sociedade (Halbwachs, 2019).

Quem fala de memória, fala por inerência de esquecimento. Aquilo que escolhemos lembrar é recortado, ou comporta como seu negativo, aquilo que escolhemos esquecer. Importante neste trabalho é a vontade de conhecer aquilo que os entrevistados, e os testemunhos escolherem lembrar e contar. A relação que isso tem com a história oficial, e a relação que os testemunhos têm uns com os outros. Não no sentido de descobrir uma verdade, ou uma visão unilateral do passado, mas antes as várias visões, até contraditórias entre si.

A clandestinidade

A clandestinidade no contexto português

Após o golpe militar de 28 de Maio de 1926 liderado pelo General Mendes Cabeçadas, assiste-se em Portugal à instauração de um período ditatorial que só teria fim com outro golpe de estado, desta feita a 25 de Abril de 1974. Se, no final da Primeira República, o parlamento português era composto por deputados de nove partidos diferentes, durante o período que compreende uma ditadura militar (1926-1933), e uma ditadura corporativista conhecida como Estado Novo (1933-1974), a proibição dos partidos políticos fez com que o hemiciclo se visse composto por elementos de um único partido - A União Nacional.

Com a institucionalização do aparelho de censura, o encerramento dos sindicatos, são também criadas as condições que levam ao desaparecimento dos partidos políticos. (Gonzalez, 2017) É neste contexto, que o Partido Comunista Português (P.C.P.), fundado em 1921, transita para a ilegalidade, e que em 1929, sob a direção de Bento Gonçalves se reorganiza numa viragem de ação partidária “a favor da acção de massas” através da “aplicação de métodos clandestinos de atuação.” (Almeida, 2017, pp.41) Por oposição ao regime vigente, cria e mantém uma organização de luta e resistência clandestinas, tendo desenvolvido um aparelho que, “apesar de altos e baixos conseguiu desenvolver uma ação política própria” (Pereira, 1993).

Homens e mulheres militantes, funcionários ou dirigentes do partido investem a sua vida para dar corpo à organização que se mantém ativa durante todo o regime e que imprime e distribui imprensa e propaganda, se infiltra nas organizações sindicais económicas e políticas afetas ao regime, recolhe informações, cria um grupo armado e garante uma estrutura de segurança própria. (Pereira, 1993)

O trabalho contínuo do aparelho partidário realizou-se através de uma “ infraestrutura material clandestina, incluindo casas para funcionários e dirigentes, tipografias, meios de transporte próprios, estruturas de apoio médico, aparelho de fronteiras, quadros especializados em ações de falsificação, sabotagem, rede de recolha de fundos de diversa proveniência e uma estrutura de comunicações e informações”. (Pereira, 1993)

O mergulho na clandestinidade

Mergulhar, que significa ir ao fundo da água ou meter-se debaixo de água segundo o dicionário Priberam, é o termo usado na gíria para designar o ato de passar a viver na clandestinidade. (Pereira, 1993)

Como quem vai ao fundo do mar e fica submerso numa nova realidade, assim era a passagem à clandestinidade, que poderia ser radical (sem qualquer vinda à superfície) ou, mais raramente, com possibilidade de emergir. A “clandestinidade mole” - aquela que permite manter visitas familiares, vida ativa num trabalho legal - terá sido usada com mais frequência numa primeira fase do processo quer por falta de meios (não havendo forma dos funcionários subsistirem, teriam de arranjar trabalho legal), quer por falta de organização e regras conspirativas. Num segundo período, os funcionários e membros do partido que mergulharam na clandestinidade, fizeram-no num registo de “clandestinidade dura”, ou seja, com corte total de laços familiares, sem documentos de identidade, com mudança de residência e com a construção de uma vida de fachada. (Pereira, 1993)

O mergulho na clandestinidade não é obrigatório para pertencer ao P.C.P.. No entanto, por condições que se prendem com a natureza da tarefa a desempenhar, pela vontade de ser útil ao partido ou até, pela necessidade de fuga à prisão, vários homens e mulheres “escolheram” fazê-lo (Pereira, 1993). Esta escolha é, no entanto, considerada muitas vezes “não-livre”, ou seja, uma opção condicionada, que só se coloca no contexto de resistência ao regime político, que seria totalmente desnecessária num contexto democrático. (Almeida, 2017) Assim nos mostra o testemunho de Faustina Barradas, relatado por Sara Gonzalez (Gonzalez, 2017, pp.37):

“Portanto a clandestinidade não é uma coisa boa. Nós fomos para a clandestinidade porque fomos obrigados. Dizem assim, é uma opção. É uma opção o tanas! Não é nada uma opção. Tu não tens opção. A única maneira de lutares contra a situação era ires para a clandestinidade.”

Ou de Conceição Matos quando a entrevistámos:

“O que custa muito, na minha opinião é o corte radical com a família. Com os filhos e tudo isso. Isso era difícil. Mas se se tomava essa opção... era até ao fim!” (Conceição Matos 26/09/2023)

Se várias são as razões para passar à clandestinidade, algumas zonas do país eram mais propícias ao proliferar dessas razões. É o caso do Baixo Alentejo, como em Pias, Baleizão ou Vale de Vargo. Numa zona de latifúndio agrícola, onde o desemprego e a miséria salarial abundavam, as perspectivas de melhoria de vida não existiam, a escolha pela ação revolucionária conduz à satisfação psicológica, e um horizonte em que acreditar. (Pereira, 1993). Não são de estranhar os relatos que nos falam em despertar para a vida política através da rede familiar ou de amigos, de emancipação como ser político ativo e da entrada para a clandestinidade por vontade de mudança.

“O meu pai colaborou no apoio à Guerra Civil de Espanha, e teve várias prisões. A memória do meu pai é por exemplo, quando fiz cinco anos, de ir a Serpa, ainda o meu pai estava na cadeia de Serpa. E eu a adormecer, e o meu pai a protestar de eu estar ali a dormir e a ver tudo. E eles agarraram num balde de água e atiraram-lhe para cima. E eu pensei “Quando crescer, quero saber o que posso fazer para seguir as pegadas do meu pai.” (Francisca Galado Caeiro citado por Almeida, 2017, pp.58)

“Aquela terra [Vale de Vargo] era muito castigada porque só havia latifúndios e as pessoas trabalhavam sazonalmente na apanha da azeitona, na ceifa... Não tinham um trabalho regular e havia muitas lutas por causa disso. Lembro-me de uma manifestação com o pessoal todo na rua a gritar. Eu ia com a minha mãe e com a minha irmã mais velha, e a minha mãe dizia ‘Gritem, filhas, gritem que têm fome!’. E era verdade, passávamos fome.” (Maria Machado, citado por Divergente)

A clandestinidade dura implicava seguir uma série de regras conspirativas, que cumpriam duas finalidades principais “1º defender a ação revolucionária diária do Partido das investidas exteriores da polícia; 2º localizar e estancar em qualquer ponto uma investida policial que tenha conseguido romper as suas fileiras” (Almeida, 2017, pp.47). Ou seja, normas para defender os militantes da perseguição da polícia política e proteger a ação e o aparelho partidário, e com isto a continuidade do trabalho político. (Almeida, 2017)

As regras a seguir vigoravam sobre um vasto campo da vida do clandestino: desde a sua identidade (como a utilização de pseudónimo e documentos falsos), à sua conduta em casa (ninguém fora do partido deveria entrar nas instalações), ou ao seu trabalho (estabelecimentos o minuto conspirativo no início de um encontro, regras para a utilização de transportes coletivos e

táxis que permitissem o controlo sobre quem sobe e desce do transporte, regras da distribuição do material, regras para o recrutamento de novos membros, ou regras sobre o que se poderia conversar da vida interna da organização (Almeida, 2017). O cumprimento das regras é feito com uma “disciplina férrea” que não permite falhas e traduz-se num estado de alerta constante, para defesa do funcionário, da instalação, dos sectores que lhe estavam atribuídos e em última instância, da organização partidária. (Almeida, 2017)

O perigo de prisão

A necessidade do cumprimento destas regras de forma exímia prende-se com o facto de o aparelho clandestino do P.C.P se ter tornado um dos alvos principais da polícia política. Fernando Gouveia (1974), nas suas “Memórias de um inspector da P.I.D.E.” traça-nos um retrato cronológico da perseguição policial, dos avanços e recuos, das vitórias e derrotas, que a polícia enfrentou na tentativa de desmantelar a organização. Saber-se perseguido pela PIDE, e saber que a prisão, a tortura e até a morte, estariam sempre ao virar da esquina, era um *sin e quoi non* da condição clandestina. A prisão, e a tortura estavam no horizonte de cada um, e enquadravam-se como prova máxima à capacidade de resistência. Em 1947 Álvaro Cunhal escreve *Se fores preso camarada*, distribuído pelos militantes, que instruía o clandestino no comportamento a adoptar em caso de prisão. (Almeida, 2017)

A instrução de conduta seria básica: Na polícia não se fala!. E, embora com diferente gravidade para quem falasse daquilo que a polícia ainda não sabia ou para quem apenas confirmasse factos, o partido não apresentava tolerância para os delatores, para quem falasse, denunciasse camaradas ou desse informações à polícia sobre o trabalho do partido. (Almeida, 2017)

As casas clandestinas

O aparelho clandestino funcionava com recurso a casas que poderiam ter várias funções: instalação de tipografias para impressão de imprensa e propaganda, desenvolvimento do aparelho de falsificação ou do aparelho armado, alojamento de funcionários clandestinos e reuniões do partido. As casas clandestinas eram inicialmente, na sua grande maioria, em pequenas vilas e aldeias, e eram escolhidas por facilitarem a possibilidade de fuga e por tornarem mais prática a vigilância: casas situadas, de preferência, numa das pontas do

aglomerado e com janelas viradas para a aldeia de onde fosse possível ver os movimentos. Esse é o retrato que Manuel Tiago faz da casa clandestina de Rosa e Vaz em “Até Amanhã, Camaradas”. Posteriormente, por ser mais fácil passar despercebido numa cidade (nas aldeias todos se conhecem e fazem mais perguntas), as instalações fizeram-se nos grandes centros urbanos (Almeida, 2017)

Na grande maioria dos casos, as casas clandestinas eram habitadas por casais, que poderiam corresponder a um casal marital, ou a dois camaradas que co-habitavam a instalação (assim se chamava a casa) e que para o exterior agiam como marido e mulher. Em muitos casos, a ficção desta relação matrimonial, deu lugar à realidade:

Até que arranjámos uma casa e pronto fui viver com o Zé, cada um no seu quarto. Nada de confusões, sempre muito bem comportadinhos (...) E pronto montámos a instalação e passado seis meses não comprei mais lençóis, juntámo-nos (...) (Faustina Barradas, citada por Gonzalez, 2017, pp.55)

“Depois em 70, o meu marido, o Armando, veio para a clandestinidade e eu e ele fomos viver para uma casa. Não nos conhecíamos é aquela situação do casal que exteriormente era um casal. Depois passámos a ser, mas isso foi uma decisão nossa, pessoal. Mas foi assim.” (Mariana Rafael, citada por Gonzalez, 2017, pp.55)

“Quando eu decidi ir para a clandestinidade, aí sim encontramos e fomos montar uma casa juntos. Que não foi para o Montijo. Foi outras. Vivemos na Amora, na Costa da Caparica, foram várias. E foi nessa altura que nos ligamos. Foi até hoje.” (Conceição Matos 26/09/2023)

As casas seriam de recheio pobre, e em vários relatos se percebe a grande importância dada ao *hall* de entrada, que seria o único espaço a que pessoas exteriores à organização teriam acesso. É comum, também, a existência de um divã que serviria para albergar outros camaradas que, por norma, eram apresentados aos vizinhos como familiares, irmãos ou primos.

Muitas vezes as casas eram uma encenação (...) o hall todo arranjadinho e o resto... Nós tínhamos o hall de entrada muito arranjadinho, o resto não.” (Conceição Matos, 26/09/2023)

Tínhamos de ter uma sala de jantar mais ou menos, para quando batessem à porta ou quisessem ir ao contador da luz parecesse uma casa normal, com uma jarrinha de flores, umas cortinas. Dois quartos, não convinha ter menos de dois quartos porque a casa também era irem outros camaradas também para lá. A sala tinha de estar impecável para as pessoas. (Faustina Barradas, citada por Gonzalez, 2017, pp.43)

As tarefas

A divisão de tarefas dentro do aparelho partidário não é equitativa em relação ao género dos clandestinos. A maioria dos funcionários com tarefas políticas, de recrutamento, de distribuição, e de gestão de sector eram do sexo masculino, sendo por isso mais comum encontrar mulheres no papel de guardiã da instalação. Esta divisão prende-se antes de mais com a tipificação de modelos da sociedade portuguesa da primeira metade do séc XX.

Se mulheres houve que *mergulharam* por decisão própria, outras houve que o fizeram para acompanhar os maridos. Em ambos os casos, na grande maioria das vezes, a sua função correspondia, como já dito, à da guardiã da casa. A que acumula a tarefa da lida da casa, com a da vigilância permanente da instalação para garantir que nem ela, nem o companheiro, nem o material que possuem é apanhado pela PIDE. (Almeida, 2017)

“Era uma grande diferença, eu era responsável por uma casa. Estava sempre atenta ao que se passava, quando saía à rua não podia ir ao café nem ao cinema. Era raro, mas de vez em quando ia com a minha filha pequenina ao jardim perto do convento de Odivelas.” (Maria Machado, citada por Divergente)

Quando o camarada da casa sai, cabe à mulher a tarefa de “deixar o sinal”. O sinal é uma marca (cruz numa parede, uma caixa de fósforos perto de um poste de electricidade, um pionés por baixo de um banco do jardim...), que se coloca no exterior da casa, em dia combinado, para dar

a saber ao companheiro que não há perigo, que pode regressar porque a instalação não foi descoberta.

Ali na zona de Gondomar havia muitas quintas, muitos muros e nós íamos para o meio da mata e combinávamos o sinal vai ser aqui. Pegávamos na pedra, fomos os dois assim que alugámos a casa, é esta pedra, marcávamos uma cruzinha. Ele saía de casa, no outro dia de manhã eu levava a pedra e punha no muro, ele ia ao muro, tirava a pedra e levava para casa. Se a pedra estava lá, estava tudo bem. (Faustina Barradas, citada por Gonzalez, 2017, pp.44)

A responsabilidade da defesa da casa era vigiar e deixar um sinal quando iam lá camaradas. Deixava um prego velho e retorcido num determinado local para a pessoa saber que não havia problema, que poderia ir em segurança. Tinha de ser uma coisa sem utilidade para as pessoas. (Maria Machado, citada por Divergente)

No caso da instalação ser descoberta, é importante destruir todos os papéis e documentos. A forma mais eficaz é queimando. É comum guardar-se junto à cama uma panela, uma garrafa de álcool e uma caixa de fósforos.

Nós tínhamos um alguidar de barro, uma grelha e a benzina sempre ao pé, os papéis que eram para queimar e portanto, se ouvisse a arrombarem a porta, riscávamos o fósforo para queimar tudo. E, portanto, eu tinha aquilo tudo preparadinho. (Faustina Barradas, citada por Gonzalez, pp.45)

Numa das conversas que tivemos com o controleiro ele disse “Acrescentem nas despesas 0,8 escudos para uma caixa de fósforos. Deve estar sempre ao lado dos materiais conspirativos, com uma garrafa de líquido inflamável para em qualquer momento de perigo poderem queimar esses materiais. E contou-nos a história de um camarada que no momento de assalto à casa quis queimar os materiais mas só tinha um isqueiro, que falhou e não acendia. Na nossa casa, a partir desse momento, essa caixa de fósforos passou a chamar-se “a caixa de fósforos do partido”. (Margarida Tengarrinha, citada por Nogueira 2021, pp.82)

Quando eles entraram em casa eu queimei os papéis. Eles não acreditavam que tinha sido eu. Uma mulher. Enganaram-se. Então começaram “quem fez isto? Onde é que está o gajo? Deve ter fugido pela casa da vizinha. (Conceição Matos, 26/09/2023)

Nas casas onde se imprime imprensa e panfletos (nas tipografias clandestinas) é comum as mulheres acumularem a tarefa da impressão.

Numa sociedade onde raramente as mulheres são vistas sozinhas na rua (especialmente de noite), e uma vez que o objetivo do clandestino é passar despercebido, as tarefas de rua são normalmente deixadas aos homens, que com mais facilidade andam sozinhos na rua, de dia e de noite, sem levantar suspeitas.

Sem as mulheres a Clandestinidade tinha sido outra coisa (...) Porque era preciso uma vigilância da casa, era preciso trabalho de máquina. Eu levava horas a escrever à máquina. (...) E temos que ver as coisas à época. E houve algumas camaradas que fizeram trabalho de organização que tiveram problemas terríveis. Eram quase chamadas de prostitutas. Temos que ver as épocas. (Conceição Matos, 26/09/2023)

Aos homens cabiam as tarefas, como supra dito, de reunião, de recrutamento, de gestão dos sectores e comités. Estas tarefas eram habitualmente distribuídas por regiões, sendo comum que um único funcionário fosse responsável por áreas tão vastas quanto o “centro” (composto pela região que vai de Coimbra à Guarda), e que deveria percorrer em bicicleta ou em motorizada, evitando os transportes públicos. (Serra, 1997)

Tipografia

“Uma tipografia clandestina é o coração da luta popular. Um corpo sem coração não pode viver”, terá dito José Moreira, tipógrafo clandestino, assassinado pela P.I.D.E., durante o interrogatório na sede desta polícia. (Serra, 1997) A divulgação de imprensa produzida nas tipografias clandestinas, é vista como de máxima importância dos dois lados da barricada. As casas que albergam as tipografias, são procuradas incessantemente pela polícia na tentativa de destruir o aparelho da imprensa. (Moreira, 1974) Nestas tipografias imprime-se o *Avante!*, o *Militante* (apenas para militantes do partido), outros jornais mais focalizados a cada setor de produção (o *Têxtil*, o *Camponês*, o *Marinheiro vermelho*...) e também o jornal dedicado às

camaradas do partido primeiro intitulado *3 páginas* e mais tarde, sob orientação de Margarida Tengarrinha, *A voz das camaradas*. São estes jornais e panfletos que divulgam as ideias, e que mantêm viva e pulsante a luta clandestina. (Almeida, 2017)

A distribuição do jornal poderia ser feita por militantes que vivessem em legalidade.

“Distribuía propaganda, depois quando passei ao partido ia levar os Avantes quase de porta em porta. Porque no Barreiro era assim (...) Porta sim, porta sim. (...) Nessa altura já era do partido e já fazia montes de tarefas, mas ainda não vivia na clandestinidade.” (Conceição Matos 26/09/2023)

“Havia um rapaz que era descarregador e trabalhava nos caminhos de ferro. Vinha num comboio que chegava aqui Às 4h30. Ele trazia os avantes e nós íamos esperá-lo [no meio do caminho] Quando o comboio se aproximava, acendíamos uma lâmpada. O maquinista arrastava a marcha e ele jogava o saco dos Avantes. E nós trazíamos. Tínhamos um quintal grande, tínhamos lá um buraco e metíamos lá os Avantes.” (Domingos Afonso, Junho 2023)

A performatividade

A vida na clandestinidade corresponde uma vida constantemente performatizada, como se o clandestino fosse um ator num espetáculo que nunca tem fim. Cortados os laços com o exterior, construía-se uma fachada que começava pela adopção de uma nova identidade: um nome falso para as relações fora do partido (aluguer de casa, vizinhança...) e um pseudónimo que corresponde ao verdadeiro nome do clandestino. (Almeida, 2017)

“Comecei a aprender a ser atriz. Acho que as pessoas na ilegalidade são muito atrizes. Eu digo-lhe, tive tantos nomes, tantos nomes falsos, que quando fui presa grávida do meu filho, eles levaram-me para a Maternidade, cheguei ao guichet para fazer a inscrição com o meu nome legal (e) fiquei a perguntar-me durante uma fração de segundos “como é que eu me chamo?” Não me lembrava, é que sinceramente, eu não me lembrava do meu nome próprio, o meu nome verdadeiro.” (Fernanda Rodrigues, citada por Almeida, 2017, pp.92)

“Fui fazer o contrato do gás. E perguntaram-me o nome. E eu tinha pensado dizer que era a Maria Helena Santos. E quando me perguntaram o nome disse Maria Helena da Conceição Santos. E eu fiquei em pânico. A partir daí fiz tudo para me esquecer do nome. Ainda hoje, eu e Domingos nunca nos tratamos pelo nome.(...) Nunca.”
(Conceição Matos, 26/09/2023)

Numa permanente vigilância, aprende-se a ser outro, não só através da adopção de um nome, mas na forma de falar, no sotaque, no modo de viver, procurando corresponder à fantasia que se cria sobre si mesmo. Profissões que explicassem a ausência durante semanas e os horários pouco regulares, como caixeiro viajante, eram muitas vezes adoptadas como disfarce.

Como nunca podia dizer que era do Algarve, tinha um cuidado enorme (...) Consegui ter uma pronúncia anódina, indistinguível, dizendo que era de Coimbra ou da Estrada da Beira, ou dizendo que era de Santarém, mas sempre fugindo ao tipo de pronúncia que tinha dantes, algarvia. (Margarida Tengarrinha citado por Nogueira, 2011)

“ (...) em permanente tensão porque nós como vivíamos sempre a representar um papel que era como eu me sentia, sempre a representar um papel em cima de um palco a dizer que era a Maria do Carmo ou Maria Isabel ou Clara mas não era. Tinha de representar a outra, mas sabendo que não era...isso fazia com que eu tivesse em permanente tensão e essa tensão não se desliga como se desliga um interruptor elétrico.” (Mariana Rafael, citada por Gonzalez, 2017, pp.)

“O Domingos disse que era engenheiro nas regas do Alentejo e que portanto tínhamos que ir. E a Senhora disse “Deixe ficar a D. Benvinda connosco não lhe acontece nada. Escusa ela de ir...” eu era sempre a doentinha, era sempre a minha desculpa.” (Conceição Matos 26/09/2023)

Paradoxalmente, a clandestinidade corresponde a uma passagem ao anonimato através de uma performance que não admite erros e que não tem ensaios.

Conceição: Um dia os vizinhos casaram um filho e convidaram-nos para o casamento. (...) E eu disse: Não posso, nesse dia faz anos o meu cunhado. Tínhamos que dizer assim estas coisas, tínhamos que ser rápidos. Não podíamos ir ao casamento. Então um dia vieram pedir-nos as mesas e as cadeiras da casa de jantar. E nós não podíamos dizer que não, dissemos que sim. Então foram buscar as cadeiras e a mesa (...) estava toda pregada de pregos. Tinha sido comprada no ferro-velho. Eu vi que eles estavam a reparar e eu disse assim: “Pois a mesa está assim, sabe, isto é do avô do meu marido. Para nós isto é uma relíquia, uma coisa de estimação.

Domingos: E tem que se ser rápido. Tem que haver uma explicação rápida. (Conceição Matos e Domingos Abrantes, 26/09/2023)

Metodologias

A execução deste projeto acontece num espaço largo de tempo, e é dividido em várias etapas, diferentes entre si, muitas vezes permutáveis, mas que seguem uma linha de continuidade e que desembocam no espetáculo final.

Investigação

Se o ponto de partida deste espetáculo são as histórias/vivências de pessoas que viveram na clandestinidade durante a ditadura portuguesa, a primeira fase do projeto é procurar conhecer essa realidade, enquadrando-a num período histórico, e conhecendo os seus intervenientes. Esta investigação demorou-se em estudos sociais sobre a clandestinidade, documentários sobre a luta antifascista, história do partido comunista português, livros de memórias, literatura de ficção e entrevistas a antigos clandestinos/familiares.

Ao longo desta fase, foram sendo selecionados e colecionados episódios, testemunhos, objetos, documentos que estão na base da construção da dramaturgia textual e da dramaturgia do espetáculo.

Estudos sociais

A luta na clandestinidade foi já alvo de estudo por parte de investigadores sociais, que, com objetivos diferentes, enquadram a sua pesquisa no contexto da resistência antifascista. Desses estudos, sobressaíram na pesquisa:

A sombra de José Pacheco Pereira - o mais antigo dos livros usados. Um estudo que enquadra a clandestinidade comunista portuguesa na história global, e faz uma análise social e antropológica do funcionamento da clandestinidade. Não conta com testemunhos diretos, mas faz referência a outros estudos, a testemunhos, e a literatura.

Mulheres da Clandestinidade de Vanessa de Almeida, *Clandestinas* de Ana Barradas e *Da Clandestinidade para a Liberdade* de Sara Gonzalez, os três sobre o papel da mulher na clandestinidade, com testemunhos diretos de várias entrevistadas, e *Vidas da Clandestinidade* de

Cristina Nogueira com testemunhos de ex-clandestinos, homens e mulheres, de diferentes idades e oriundos de diferentes classes sociais.

Estes estudos foram particularmente importantes para compreender do ponto de vista científico e social o movimento clandestino, percebê-lo de um ponto de vista exterior a quem o viveu, e por outro lado, para recolher testemunhos indiretos que serão chave para a construção narrativa.

Documentários

Da pesquisa feita através de filmes, resultou muito útil o visionamento de documentários produzidos pela RTP: *Estórias do tempo da outra senhora* (com episódios dedicados às tipografias clandestinas e ao aparelho de falsificação de documentos) e *A Pide Leninha*. Em ambos os casos recorrendo a entrevistas, os documentários possibilitam um entendimento dos acontecimentos por quem os viveu.

E o filme de Susana Sousa Dias *48*, que nos inspirou quer pelos testemunhos quer pela experiência estética.

48

A estrutura base de *48* é simples: enquanto vemos fotografias de presos políticos tiradas na prisão durante a ditadura, escutamos a voz de cada um a falar sobre a sua experiência na cadeia. Não temos acesso à pessoa na atualidade, não temos acesso ao nome de cada um. Só a voz e a imagem. A ausência de movimento, o mistério que as fotografias nos apresentam, contribui para uma maior presença da voz, e quase como num relato radiofónico, a imaginação é ativada e mantém-se viva e curiosa durante todo o filme.

A falta de referência a “quem é quem” (de quem é esta voz, de quem é esta fotografia, como está esta pessoa hoje em dia) criou em mim uma sensação de “voz do povo”. Mais do que saber “a quem aconteceu o quê” no sentido individual, operou uma reverberação de coro a várias vozes que poderiam pertencer a qualquer um.

Entrevistas

As entrevistas realizadas para este projeto foram conduzidas sob a ótica da entrevista aberta, que muito se aproximou de uma conversa informal, tendo sido adaptadas as perguntas aos entrevistados, consoante a sua experiência e consoante o fluir da conversa.

Foram entrevistados dois casais (Conceição Matos e Domingos Abrantes; Maria Machado e Raimundo Narciso), filhos de antigos clandestinos (Eulália Miranda e Silvina Miranda), militantes legais que realizavam tarefas clandestinas (António Murteira e Sr. Domingos) e militantes conhecedores da história local (Domingos Borrvalho).

Aos dois casais a entrevista foi sendo conduzida no sentido de conhecer a história de cada um: quem são, como e porque é que mergulharam na clandestinidade, as memórias mais acesas; do casal: como se conheceram, como se tornaram um casal, a vida familiar; da vivência na clandestinidade: as tarefas que tinham, episódios marcantes e de como viveram o 25 de Abril de 1974.

No caso de Eulália e Silvina Miranda, a entrevista foi conduzida ao sabor das lembranças de cada uma. Filhas de Dinis Miranda, que viveu na clandestinidade e na prisão até ao 25 de Abril de 1974, o seu testemunho reporta-se às consequências e às marcas que esta luta deixava na rede familiar.

A António Murteira e ao Sr. Domingos a entrevista foi focalizada na passagem à militância comunista e sobre a atividade de distribuição da imprensa clandestina: os perigos e as estratégias da distribuição do *Avante* (um em Évora e outro em Pias). Já Domingos Borrvalho, antifascista de Pias, tomou uma maior liberdade contando histórias da vila relacionadas com a perseguição política, as greves e a luta por melhores salários dos camponeses.

Estas entrevistas foram fundamentais para o desenvolvimento do processo. Pela generosidade dos entrevistados, quanto mais não seja pela disponibilidade em conversar sobre si próprio com uma chávena de café, a riqueza da sua memória e a subjetividade da sua experiência, que por si só, é contada como uma narrativa onde cada um é o personagem principal da sua história. Num outro ângulo, e impossível de captar através de outro tipo de investigação, foram cruciais para ler pormenores que, à partida, não têm relação direta com a investigação do campo das ideias, mas que contribuem para a criação de um universo imaginativo. A realidade e a observação do mundo são fontes de inspiração para a criação. Neste caso concreto, a observação destas pessoas durante as entrevistas, seja pelo tom de voz de cada um, os tiques, a forma de rir, a forma de andar, ajudou a trazer o lado concreto humano, onde se possa fundar a imaginação. É também deste chão concreto que se parte para a criação.

Outros documentos e entrevistas

Uma vez que se passaram já cinquenta anos do 25 de Abril de 1974, muitos dos atores intervenientes neste processo já faleceram. Assim, e uma vez que não os podemos entrevistar, recorreremos a entrevistas realizadas no final do séc XX e início do séx. XXI, e a livros de memórias escritos em primeira pessoa. A pluralidade de vozes recolhidas permite que não nos fixemos numa história específica, mas sim que componhamos uma espécie de mosaico que cruze diferentes pontos de vista, memórias e ideias.

Recorremos às entrevistas conduzidas por Ana Aranha no museu do Aljube, do ciclo Vidas na Resistência e do ciclo Vidas Prisionáveis, a ex-presos políticos e a resistentes antifascistas, nomeadamente a Conceição Matos e Domingos Abrantes, Eulália Miranda, Hermínia Vicente, Margarida Tengarrinha e Maria Lourença Cabecinha.

Recorremos também ao artigo da revista *Divergente* *Às escondidas elas também fizeram a revolução*, que conta com entrevistas a Maria Machado e Luísa Tito de Moraes, bem como a uma entrevista a António Dias Lourenço, gentilmente cedida por Maria Gantes, que o entrevistara em 1990 aquando da sua tese de mestrado.

Consultámos ainda diferentes livros de memórias de antigos clandestinos, como *Memórias de uma Falsificadora* ou *Quadro de Memórias* ambos de Margarida Tengarrinha, *Cartas da Clandestinidade* de José Magro, *ARA Processo Revolucionário em Curso* de Raimundo Narciso, *Eles têm o direito de saber quanto custou a liberdade* de Jaime Serra, *Histórias da Clandestinidade* de António Gervásio e ainda *Memórias de um Inspector da P.I.D.E.* de Fernando Gouveia, que acompanha a história da perseguição da P.I.D.E. ao aparelho político do P.C.P. durante mais de 40 anos.

Jornais clandestinos

Avante e *O Camponês* publicados nas décadas de 1950-1960, que espelham os resultados do trabalho desenvolvido pelos entrevistados durante estas décadas. Nomeadamente, os artigos referentes aos assalariados agrícolas no Alentejo - em 1953, na luta pelo aumento de salário nas jornas de trabalho, e em 1962, na luta pelas oito horas de trabalho.

Arquivos RTP

Como contraponto procurámos outros registos do ano de 1954. Estes acabaram por não entrar no espetáculo, mas foram importantes para situar a investigação no tempo.

Equipa

Será um lugar comum dizer-se que um espetáculo de teatro, mesmo quando acontece em formato de um monólogo, nunca é feito por uma só pessoa. Neste caso, este projeto é pensado por dois criadores, (Bárbara Soares e Marco Ferreira), ao qual se juntou, em altura devida, Ariel Rodriguez, criador responsável pelo ambiente sonoro.

A escolha de dois criadores para construir este espetáculo não é um acaso. Como já referimos, o enquadramento destas experiências clandestinas pressupunha a existência de casais. Assim, todo o espetáculo é pensado a dois e para dois intérpretes.

Construção do espetáculo

Em confluência com a pesquisa bibliográfica, e antes de começar as entrevistas, foi realizado um diagrama de palavras chave, ideias centrais e caminhos que à partida se iriam percorrer. Uma vez que o campo de pesquisa é muito vasto, como, na realidade, todos podem ser, já que ideia puxa ideia, este momento inicial, revisitado mais à frente, analisado e repensado, foi imprescindível para traçar um plano de pesquisa mais balizado. É desta primeira discussão que nascem aquelas que queremos e cremos ser as palavras fundamentais e os elementos agregadores do espetáculo: amor, convicção e perigo.

Os elementos agregadores do espetáculo

O ponto de partida do espetáculo, como referido acima, foi condensado e formulado numa pergunta - “Como nos relacionamos, nós, indivíduos do séc XXI com os projetos coletivos: são mundos de antigamente? Ou continuamos a desejar, a sonhar em conjunto?”

Não porque o espetáculo pretenda ser uma resposta a esta interrogação, mas porque esta formulação permite, por um lado, organizar o pensamento e perceber qual o ângulo a explorar e, por outro lado, porque uma pergunta abre mais caminhos e leva, conseqüentemente, a outras interrogações e a uma maior pluralidade de possibilidades.

Em conjunto com esta pergunta, decidimos encontrar um acontecimento na nossa vida coletiva que pudesse potenciar a pergunta formulada e aquilo a que chamamos “elementos agregadores do espetáculo” - três grandes temas que cruzam as histórias da clandestinidade e que em alguma medida vão ao encontro da nossa pergunta. Os episódios recolhidos encaixam dentro destes temas, deixando outras linhas de possibilidade de investigação de parte. São eles convicção, amor e perigo, e claro, os seus contrários.

Convicção

Este tema é central e claro na nossa investigação, e cruza, em absoluto, todos os testemunhos encontrados. Em maior dose de confiança ou com alguma dose de dúvida na ação a desenvolver, certo é que existia a convicção forte de que lutavam do lado certo da barricada. As convicções mais profundas são muitas vezes, nas situações mais difíceis, a razão do existir. São a certeza de que não se está sozinho e que há uma razão para continuar. Do universo deste tema faz parte o seu contrário, seja na forma de dúvida ou cepticismo, ou de decepção. Conceitos que não foram ignorados na construção do espetáculo.

Amor

Quer tenham entrado na clandestinidade juntos, quer se tenham juntado na clandestinidade, as histórias destas pessoas contam-se no singular e em dupla. São casais que habitam as casas clandestinas por razões práticas, que dão lugar a razões afetivas. O amor é uma constante nestes testemunhos, não só o amor romântico, claro, mas também o amor fraterno e a camaradagem. As histórias de amor cruzam-se com sonhos, frustrações, solidões e camaradagem. Utopia e amor potenciam a existência um do outro.

Perigo

O outro lado da convicção revela-se em episódios de sacrifício e de perigo, mas também de solidariedade nessas condições de risco. O perigo de ser preso, o perigo da tortura e da morte cria laços profundos entre camaradas que não são facilmente abalados, mas que quando quebrados dificilmente se voltam a restabelecer. Por outro lado, em termos dramaturgicos, o elemento perigo é por inerência indutor de tensão que se traduz em material concreto de trabalho.

Acontecimento

Uma vez que o espetáculo estreou, e em parte foi construído em Serpa, escolheu-se como acontecimento chave a luta dos camponeses e assalariados agrícolas de 1953-1954 por aumento de salário durante a ceifa no Alentejo. Nesses anos atribulados (foi em 1954 que morreu Catarina Eufémia durante um dia de greve por melhores salários), são presos dezasseis camponeses por «suspeita de serem membros da associação secreta e subversiva que denominam por partido comunista português». Escolhemos este período por duas razões: primeiro porque quando entrevistamos Domingos Borrvalho ele contou-nos o impacto que esta luta teve na vila de Pias e por outro lado, porque é um acontecimento que se relaciona diretamente com a pergunta chave do espetáculo.

Forma e conteúdo

Diz-nos Susan Sontag no seu *Contra a Interpretação* (2022) que forma e conteúdo são duas faces da mesma moeda, que se habitam mutuamente. Neste sentido, a forma não é um embrulho que protege o conteúdo e que jogamos fora quando queremos ter acesso às ideias. É interdependente do conteúdo, e não sua secundária.

A forma que este espetáculo toma influencia, claro está, o seu conteúdo e é, em certa medida, o seu conteúdo. Quero com isto dizer, que as opções formais que se tomam na construção do espetáculo, sejam elas mais ou menos conscientes, transformam-no a todos os níveis.

Exemplo disso é a escolha de fazer o início deste espetáculo com um pequeno percurso, em que metade do público segue um ator, metade do público segue o outro. Ao começarmos desta

forma, estamos a concretizar, a ideia “separação”, a ideia “vários caminhos”, sem nunca, através da linguagem lhe fazermos menção.

Escrita do texto de cena

O texto de cena aparece como o primeiro exercício de estrutura do espetáculo - é o seu esqueleto. Diferencia-se de um texto dramático porque mais que o seu valor literário, existe como uma proposta a ser explorada em cena, com possibilidade de ser redefinido, adaptado e reescrito durante o processo de ensaios. É influenciado pelas condições cénicas, pelos intérpretes e pelos elementos da pesquisa.

O seu primeiro esboço assenta sobre três linhas orientadoras: o plano/tempo da história ficcional, o plano/tempo do teatro/dos atores e o plano/tempo exterior a estas dimensões. E é a interligação destes três tempos que pretende ser como uma malha que possibilite criar pontes não diretas entre os diferentes planos e com isto criar uma pluralidade de leituras, mais concretas ou mais abstratas e poéticas.

A cruzar estas linhas orientadoras de planos/tempo, temos, claro está, o eixo espaço/relação atores público que influencia diretamente a construção do texto.

O plano ficcional surge na base de diálogos entre duas personagens inspiradas nos episódios concretos recolhidos durante a investigação. Sem que nos seja importante “a quem aconteceu o quê”, são os acontecimentos específicos que mais nos inspiraram que trouxemos para a ficção. Como por exemplo:

Ela: Ela não teve dúvidas. Não tive, não. Tive medo, isso tive.

Adoro uvas, especialmente, as tintas. Às vezes nos mercados fico a admirar os cachos, aquelas muito redondinhas, muito perfeitinhas.

Havia uma vinha, grande, muito grande, onde em setembro, quando havia trabalho, a minha mãe se empregava. Empregava-se sempre por menos que qualquer vizinho homem, era assim e assim era. Era época das uvas, e nós nunca comíamos uvas. As uvas, do outro lado da vedação, redondinhas, perfeitinhas, não eram para nós. Por isso, não, não tive dúvidas. Ainda hoje, quando como uvas, sei porque é que não tive dúvidas.

O plano teatro/atores é principalmente construído sobre a forma de narração ou interpelação direta ao público. Como aqui:

*(...)Todas as outras terras ia conhecendo através do jornal. Nunca lá tinha ido mas já as conhecia. Eram aldeias, vilas, cidades irmãs que apareciam no jornal como quem diz “aqui também se sonha”. A todas estas que Ela encontrou, gostaríamos de acrescentar Almada e Serpa, que foi onde sonhámos com Eles.
Para alguém no público: Gostava de assinalar alguma cidade?*

Os dois atores trazem elementos externos às personagens, contextualizam-nas, levantam as suas questões e inquietações. Uma relação que tem qualquer coisa de tão ancestral como o contador de histórias. Como se procurou no seguinte exemplo:

*As linhas de comboio são caminhos de metal que encurtam distâncias e adensam o tempo.
Como veias de ferro, rasgam as paisagens, aproximando interior de litoral, cidade de paisagem. A linha de comboio, à sua maneira, é símbolo de uma utopia. Da utopia de um país que se vê como um todo.
A linha de comboio que trazia as novidades, trazia as mercadorias, e trazia, até, pequenos sacos de liberdade.
Mas para Portalegre não havia comboio. Agora também não há.*

O plano exterior aparece sob a forma de “narrativa plástica”- elementos que surgem via rádio, jogo de sombras, voz off, com os quais as personagens não têm ligação direta. Este elemento pretende criar distanciamento e abrir a outras leituras. Como esta voz gravada que nos chega, em cena, através da rádio:

*No rádio ouve-se uma voz gravada
“Ficaram os dois a fingir que eram um casal. Não estavam muito longe de saber que fingir requer arte e manha e que o melhor é parar de representar e viver a verdade, que já o era. “Vocês gostam um do outro”, diziam os “camaradas”. Ela encolhe os ombros e conta: “Nunca namorei”, como quem diz que o amor, essa*

coisa que faz trepidar o coração, é luxo para as novas gerações. Não é que não o tenha sentido, longe disso, os olhos até brilham de saudade, mas não o consegue pôr cá para fora.” Teodósia Gregório, reportagem Observador

O texto foi pensado e escrito tendo em conta os dois atores que o vão interpretar e o espaço escolhido para o espetáculo. Esta possibilidade (de saber quem vai criar cenicamente e onde) permite tirar partido das características fenomenológicas dos corpos. Procurou-se que esta possibilidade de enquadrar na malha do texto características do real, se bem que com uma tradição secular (é sabido que Shakespeare ou Molière escreviam diretamente para os seus atores), se tornasse uma ferramenta para adensar a tensão realidade/ficção.

por exemplo:

Ela: Aqui há que fazer um parênteses. E um pedido de imaginação

Ele: Porque na realidade somos os dois

Ela: assim pó cheio

Ele: com buchinha

Ela: fortesinhos

Ele: rolicinhos

Ela: enfim, gordos

Ele: E tanto Ela como Ele eram

Ela: Magros

Ele: Que com o que se comia, não dava para mais.

Durante a construção do texto, foram encontradas algumas dificuldades que se foram ultrapassando no fazer. Uma das dificuldades encontradas foi a de conseguir que os elementos se conjugassem por forma a abrir leituras e não a cerrá-las, ou seja, que os planos não sirvam de tradução uns dos outros, tornando a percepção do espetáculo unívoca e direcionada.

Durante a construção do espetáculo procurou-se que os elementos cénicos (fossem eles o espaço, luz, objetos...) fossem inspirados pelas ideias ou imagens existentes no texto por forma a criar diálogo entre os elementos, o texto e os atores.

Espaço/site specific

Se o teatro é sempre um estado de tensão entre o real e o ficcional, procuramos formas de potenciar ou diluir esta tensão. Numa relação que se pretende rapsódica, que flutua entre o contador e aquele que age, que procura adensar a tensão real/ficcional, a escolha do espaço e da espacialidade do espetáculo é fundamental para potenciar a relação.

Procurou-se que o espaço e a espacialidade fossem diretamente influenciados pelos elementos de pesquisa, por forma que esta dimensão contribuisse para o universo do espetáculo. Os mesmos pontos que influenciaram a escrita do texto - as ideias perigo/proteção, proibido/subversivo, individual/coletivo, amor/utopia - foram basilares para pensar a estrutura física do espetáculo e a relação com a plateia.

A primeira hipótese foi criar um espetáculo que pudesse ser estreado numa zona de sub palco ou nas entradas de cargas/descargas do teatro. Um espaço que em si nos desse uma plataforma de desajuste e de sombra e que não contribuísse para um espetáculo confortável, como seria de esperar numa sala de espetáculos. Mas por razões que nos ultrapassam, ficámos impedidos de usar o Cineteatro Municipal onde planeamos estrear o espetáculo. Em alternativa, escolhemos fazê-lo no Centro Artístico Cultura Viva da Baal17.

O Centro Artístico Cultura Viva é um projeto da Baal17 que se materializa num edifício no Centro Histórico da cidade de Serpa, classificado como Conjunto de Interesse Público. Este local que se encontra em recuperação, foi em tempos a sede da Guarda Fiscal do concelho e recebe hoje em dia residências artísticas, tertúlias, conversas, ensaios abertos, formações e workshops. O potencial criativo do espaço prende-se com o facto do edifício ser composto por diferentes salas, pátios e jardim que podem influenciar diretamente a criação. (CA- Cultura Viva)

Dicotomias

Dos elementos físicos que recolhemos da pesquisa, salta-nos à vista a dicotomia rua/casa (exterior/interior, perigo/a salvo, exposição/proteção), a dicotomia espera/ação e a dicotomia luz/sombra (dia/noite, o que se vê/o que se esconde). As três são fonte de inspiração para o desenvolvimento do espetáculo. Assim, optámos por usar a rua, um espaço cénico de interior e um pátio, que é uma zona de limbo destas duas inspirações.

Na rua, o público foi dividido em dois grupos e cada grupo seguiu um ator, não tendo acesso ao percurso do outro. Estes percursos funcionaram como prólogo para o espetáculo.

O público juntou-se no pátio e depois no interior da casa, onde se estabeleceu uma relação frontal com a cena, de uma grande proximidade com o público.

A disposição do público é, a meu ver, uma importante peça na construção do espetáculo. A opção de fazer a primeira parte do espetáculo um pequeno percurso em que os espectadores vejam em simultâneo os atores e os outros espectadores tem por trás duas ideias: por um lado é mais um elemento que rompe com a ilusão e aumenta a tensão ficção-realidade e por outro, num plano mais conceptual, procura traduzir a dicotomia individual/coletivo: sem perder a individualidade, o espetador nunca se vê isolado, é sempre membro de um grupo.

O trabalho do espaço

No espetáculo, espacialmente, dividiu-se em três áreas, como já foi referido: rua, pátio, casa, que foram usados segundo esta ordem: do mais amplo para o mais fechado.

Na rua, o espaço foi assumido exatamente como está, ou seja, a primeira cena foi realizada com os atores e o público a circularem no quarteirão adjacente e a encontrar elementos já presentes (seja uma janela específica, seja um carreiro de formigas existente na entrada de uma casa) que integraram a cena.



imagem 1 - Fotografia de ensaio. Ela espera por Ele na rua. (fotografia Fabrice Ziegler)

O pátio, o espaço intermédio, foi arranjado como se de uma qualquer casa da cidade de Serpa se tratasse, com as faixas cinzentas à volta da janela e portas, por forma a dar-lhe um ar de casa comum.



imagem 2 - Espaço pátio. (fotografia Fabrice Ziegler)

O trabalho plástico incidu sobre o interior desta casa. As ideias que estão por trás da transformação deste espaço, estão ligadas, como dito anteriormente, a pistas recolhidas no texto, e também a elementos encontrados durante a investigação e que se revelaram potencialmente plásticos

“A amnésia é uma sensação horrorosa de ter a cabeça cheia de algodão, vazia”. Esta descrição da Margarida Tengarrinha em *Estórias do Tempo da Outra Senhora* da sensação com que ficou assim que soube que tinham assassinado o seu companheiro, foi introduzida no desfecho da ação dramática.

Ela: Ele chegou atrasado, ele chega sempre atrasado. Porque é que está tudo branco?

Ele: Ele nunca chega atrasado, ele sabe que é importante chegar a horas.

Ela: É dia de Natal, são 21h40 e ele não voltou. Nevou. Lisboa está coberta de algodão

Ele: Não foi assim que aconteceu

(...)

Ela ficou em branco, com a cabeça cheia de algodão, vazia. Com a boca cheia de nuvens, como num sonho.

A partir desta imagem, o espaço cénico foi todo trabalhado com papel pintado de branco, criando uma espécie de caixa branca com uma porta e duas janelas, também cobertas de papel pintado. No final do espetáculo, quando se dava o desfecho da ação, percebia-se que a proposta plástica da cenografia dialogava com o texto.

No interior da casa, os elementos cenográficos foram todos cobertos por pano branco, por forma a parecerem móveis de uma casa fechada, tapados por causa do pó. Desta forma, mantinha-se a

continuidade do trabalho começado nas paredes, e o resultado era uma mancha branca em todo o espaço cénico.

Esta opção tomou-se por diferentes razões: por um lado, pelos relatos de que na clandestinidade se procurava “compor” a casa por forma a parecer mais um “lar” que uma “instalação”. Por outro, a imagem de objetos cobertos por forma a parecerem outros, vem do já referido conto da Bicicleta, do livro *Crianças emergem da sombra*.

Perto do final do espetáculo, a ilusão de que teríamos uma casa bem composta cai, quando numa cena de fuga, os panos saem e se percebe que o que compunha a cenografia mais não era que tábuas pregadas umas às outras e mesas desemparelhadas.



imagem 3 - Fotografia de ensaio, espaço interior. (fotografia Fabrice Ziegler)



imagem 4 - Fotografia do final do espetáculo após a cena da fuga. (fotografia Fabrice Ziegler)

Figurino

Se a cenografia tem um trabalho que oscila entre o “é mas não é”, no figurino optou-se por um registo mais de época, que aproximasse o olhar do espetador ao tempo e lugar da ação onde decorre a narrativa, a década de 1950 no Alentejo.



imagem 5 - fotografia de ensaio. Figurinos dos atores. (fotografia Fabrice Ziegler)

Objetos

Se, uma vez mais, a lógica do espetáculo flui entre a ficção criada e a realidade, também os objetos foram escolhidos segundo estes critérios. Podemos dividi-los em diferentes secções:

Objetos documentais

Foram trazidos para cena cópias do jornal *Avante* de Agosto de 1952 e Julho de 1953, cópia de um mapa dos caminhos de ferro portugueses, e cópia de panfletos distribuídos aquando das greves em Pias em 1953. Todos estes objetos comunicavam entre si pela sua dimensão histórica, situando a ação do espetáculo num tempo e espaço reais. A estes, acrescenta-se o testemunho de Domingos Caeiro, referente à distribuição do jornal *Avante* em Pias, que se escutava através do rádio.

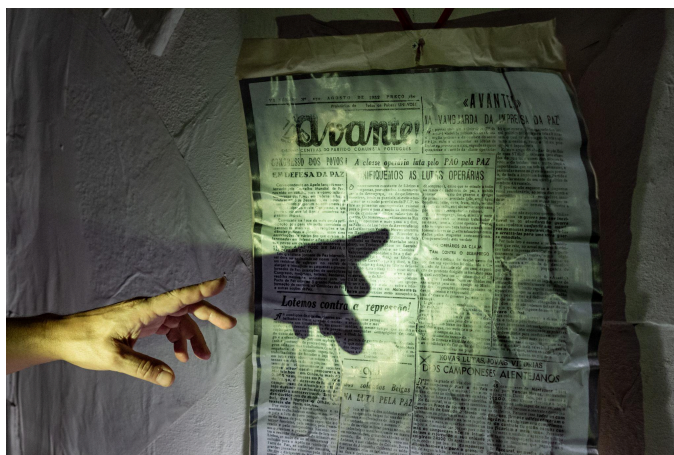


imagem 6 - Objeto cénico Jornal Avante Agosto 1952. (fotografia Fabrice Ziegler)

Objetos da dimensão do quotidiano

Objetos que facilmente se poderiam encontrar na época em que a ação dramática se passa. Através da sua utilização pelo ator-personagem, objetos como um talego, malas, velas e fósforos ou uma bicicleta, enriqueceram e contribuíram para a leitura da ficção. Por exemplo, ao entrarem na casa, os dois atores levavam cada, exclusivamente, um uma mala, que, no final, durante a fuga, seria o único elemento com que sairiam de casa.

Objectos simbólicos

Objetos que não obedecem a uma fonte de realismo cénico, mas que contribuem para o contar da história através da sua presença, estabelecendo diálogo com as ideias do texto. Este ramo de objetos revelou-se fundamental na construção cénica do espetáculo, através das pontes que ia estabelecendo com cenas do início ou do final do espetáculo.

É caso de uma bicicleta em miniatura, que, através de um jogo de sombras, era usada para “contar” uma das viagens da personagem Ele, ou de uma caixa de pão com uma pequena árvore de Natal que a atriz abria ao som da Internacional, e que estabelece relação com o final da ação que ocorre no dia de Natal. É também o caso de uma maquete de comboio, montada com figuras de índios e cowboys, que estabelecia uma relação indireta com o prólogo de um dos atores e com o comentário estabelecido a dado momento da narrativa sobre as linhas de caminho de ferro portuguesas.



imagem 7 - caixa de pão com pequena árvore de Natal (fotografia Fabrice Ziegler)



imagem 8 - maquete da linha de comboio (fotografia Fabrice Ziegler)

Por fim, existe ainda um objeto presente nas três partes cénicas do espetáculo (rua, pátio e interior de casa) e que serve de ligação aos três momentos: um rolo de tecido vermelho que percorre os três espaços como se de um caminho se tratasse. Em cena, o tecido é usado como o caminho que nos leva até casa, ou como as estradas percorridas por bicicleta pela personagem Ele e o novelo usado como ponto de encontro entre as duas personagens, e o ponto onde os atores assumem, pela primeira vez, lugar de personagem.



imagem 9 - jogo de sombras com bicicleta em miniatura percorrendo o caminho vermelho (fotografia Fabrice Ziegler)

A luz e a sonoridade

A linguagem da luz foi pensada dentro do jogo que rege todo o espetáculo. Assim, flutuou entre aquilo que já existe, luz convencional de teatro e pontos de luz cenográficos. Na primeira parte, na rua, a luz usada foi a luz das ruas da cidade, sem qualquer tratamento. Dentro de casa, numa sala de 5mx12m, que resulta num espaço cénico de 3mx12m, optou-se pela utilização de candeeiros de mesa, também eles cobertos por panos brancos. Esta dimensão da luz procurou estabelecer um ambiente de intimidade com o público. Em determinados momentos recorreu-se à utilização de lanternas e velas para criar um jogo de sombras que, acompanhado de narração, “contava” a história numa outra dimensão apelando à imaginação do público.

A luz convencional de teatro foi usada em cenas que rompiam com a ação dramática. Em momentos chave, como uma cena que rompe com toda a lógica da ação, em que o casal canta a canção heróica *Livre* de Fernando Lopes Graça, a cena é iluminada através de projetores, criando um outro ambiente, que distancia a cena do registo da ação dramática.

A música, ambiente sonoro

O trabalho da música foi desenvolvido a partir dos conceitos chave do espetáculo: convicção, amor e perigo. Assim foi criado um tema principal do espetáculo, um tema de amor, um tema

para uma atmosfera de perigo, uma adaptação de *A Internacional*, uma versão do *Livre* de Fernando Lopes Graça. A música foi fundamental para a criação de diferentes atmosferas.

A operação técnica

Nesta proposta, procurou incorporar-se a operação da luz e do som a partir da cena, por forma a que estes dois elementos contribuíssem para a dimensão de ficção do espetáculo. Os dois atores, nos momentos adequados, ligavam ou desligavam os candeeiros ou lanternas, sendo a única operação feita fora de cena (ainda que por um dos atores) a dos projetores tradicionais. A operação de som foi executada a partir de um rádio cenografado, ainda que existissem colunas cenografadas dos dois lados do espaço cénico adequadas ao tamanho da sala. A operação de som foi, também ela, uma ação de cena.

Performatividade

Performatividade na clandestinidade e a cena

Não muito distante do processo interpretativo do ator está o processo performativo dos próprios casais clandestinos, que se apresentam ao mundo sob uma camada de ficção, mais ou menos diluída, e que precisavam manter credível sob perigo de vida.

Dos testemunhos recolhidos e já referidos, podemos perceber a sensação de que a vida na clandestinidade é performatizada e encenada. Quer seja pela necessidade constante de ter outra identidade, como se de uma personagem se tratasse, que não pode ser desmentida ou descoberta quer seja pela relação com a casa, com os vizinhos ou até mesmo com o/a companheiro/a.

Dentro de portas, que funcionariam como uma espécie de bastidores, a ficção abrandava, o estado de alerta diminuiria. Deixava-se cair a camada da personagem que se relaciona com os outros, salvo quando se pressentisse perigo, por barulhos ou movimentações estranhas na rua. Aí, voltava o estado de alerta e de vigia. “Eu não sou eu nem sou o outro. Sou qualquer coisa de intermédio”, tal como o poeta, tal como o ator, esse lugar de performatividade faz também parte da existência clandestina.

Com as devidas diferenças, o que mais me chamou à atenção nos diversos testemunhos foi o estado de alerta e a rapidez no raciocínio na relação com o outro. Os elementos externos à relação dos dois personagens, foram trabalhados e percebidos através deste estado de alerta e de capacidade de improvisação rápida. Falamos de sons e barulhos externos ao espetáculo, mas também da relação que Ela estabelece com a Vizinha Lourdes, durante uma das cenas do espetáculo.

Estes elementos foram fundamentais para construir situações de tensão e também para ajudar à transição nas camadas de interpretação do ator.

As dimensões da interpretação

A proposta deste projeto convoca do ator diferentes camadas de representação - o ator narrador, o ator em contracena com o outro ator e o ator que representa uma personagem.

Embora o ator esteja sempre num lugar performativo, e portanto, como vimos, sempre a produzir significados, o tipo de relação com o ambiente, com o público e com o texto depende da zona de interpretação necessária a cada momento. Esta lógica de interpretação, que se torna ora mais representativa e ficcionada, quando o ator interpreta um personagem, ora mais performática e portanto fenomenológica, quando sem personagem o ator se encontra em cena, pretende ir ao encontro da tensão ficção/realidade que trespassa todos os elementos do espetáculo.

Para melhor enquadrar e pensar as camadas de interpretação, dividimo-las em três categorias: ator narrador, ator personagem e ator em contracena com outro ator, que diferenciamos em termos de termos de interlocutor, personagem e energia.

Ator narrador

Nestes momentos, o interlocutor do ator é o público. Tendo em conta a proximidade com a plateia, procura estabelecer contacto visual com um membro do público e é com ele (eles) que fala. É o mais próximo do contador de histórias. Não há alteração da voz do corpo. A energia é parecida à quotidiana. É aquele que conduz a narrativa e é deste lugar interpretativo que leva a ação. Poderíamos dizer que corresponde aos momentos narrativos/épicos do espetáculo.

B: Viveram alguns meses na mesma casa, era uma boa casa.

Ele ia e vinha sempre na sua bicicleta, palmilhando Alentejo e meio. Ela ficava, tratava da casa, redigia documentos na máquina de escrever, observava a rua e sentava-se sempre por trás do seu cortinado.

Ator personagem

Nestes lugares é a camada ficcional que ganha destaque. O interlocutor está dentro da história e por norma é o outro ator, mas não obrigatoriamente. Há alteração da voz e do corpo e da energia, as personagens têm um determinado objetivo dentro da história. Corresponde aos momentos dramáticos do espetáculo.

Ela: És tu o...?

Ele: Chamam-me Dinis.

Ela: A mim Laura.

Ele: Tens dúvidas?

Ela: Eu? Não. E tu?

Ele: Nenhuma

(silêncio)

Ator em contracena com outro ator

É um limbo entre o ator narrador e o ator personagem. A relação dos dois não está diretamente relacionada com a ficção, mas cruza-se com ela. Não é a personagem Ele/Ela, mas o interlocutor é sempre o outro ator, não se dirige ao público. É o lugar em que a ação dramática não avança, e se estabelece uma espécie de comentário à ação ou aos problemas lançados durante a cena.

A: Tu falavas?

B: Eu? Não sei. Gostava de pensar que não, que tenho fibra, mas não sei. Sei lá

A: Tu acreditas?

B: Em quê? Num mundo melhor e mais justo?

A: Nas pessoas

B: O problema são sempre as pessoas

A: A solução também.

(silêncio)

A: Ontem tive um sonho

B: Um sonho ou um pesadelo?

A: Foi um sonho que acabou mal. Depois acordei.

B: Quando acordas consegues voltar a sonhar?

A: Para quê? Já sei que vai acabar mal

B: Não tem sempre que acabar mal.

(silêncio)

B: Às vezes continuar a sonhar é o que nos mantém vivos durante a noite escura.

A: Precisamos de outro sonho.

B: O sonho é sempre o mesmo.

(silêncio)

B: O problema não é o sonho. O problema são as insónias.

Espaço em branco

Há ainda um outro jogo de interpretação que está relacionado com esta lógica da entidade “personagem”. A materialização destes personagens pode acontecer tanto pelo processo tradicional do ator que faz a personagem (aquela camada que chamávamos ator-personagem), como no “vazio”. O ator dá-lhe espaço, como se outro corpo ali estivesse, refere-se a ele como se ali estivesse, mas é um pacto e imaginação entre o ator e o público. Como no exemplo seguinte:

“Ela: Ela está sentada com todos os outros membros do público. Observa cada um deles disfarçadamente como se espreitasse por trás de um cortinado. Descortina quem é cada um. Percebe que ninguém a conhece, e isso dá-lhe alguma segurança. São na sua maioria rostos simpáticos, mas nunca fiando. Uma vez montou uma casa com Ele, e os vizinhos da frente eram também muito simpáticos, afáveis até. Quando em conversa perguntou o que faziam soube que ele era inspector da Polícia Política. “

Nestes casos, é o ator narrador que está em cena, mas não narra. Dá a ver o que se está a passar com a entidade personagem que se encontra num espaço específico da cena. Este processo, que nos diz a todo o momento “estamos no teatro”, recorre a uma relação forte entre ator e público e

a imaginação deste último. Escolhemos usar este processo que materializa a personagem no vazio, exatamente pela mesma razão que as personagens se chamam Ela e Ele. O vazio e o anónimo vão ao encontro da ideia basilar que qualquer um pode ser agente de mudança.

Discussão

O espetáculo e o público

Amor e Formigas estreou em Serpa a 19 de Setembro de 2024 e fez uma pequena temporada de três dias.

Como em qualquer espetáculo, a tensão da ficção e realidade esteve presente, e, através da proposta cénica procurámos adensar essa tensão. Foi por isso escolhido realizar o espetáculo em espaço não convencional, trazer elementos documentais para cena e trabalhar a interpretação dos atores num limbo entre personagem, narrador e ator.

Estas três dimensões tiveram influência no próprio espetáculo e na forma como foi sentido pelo público.

Este jogo realidade-ficção era estabelecido pelos atores no primeiro encontro com o público em que, numa espécie de prólogo, anunciavam aos espectadores a proposta sobre a qual iria ser desenvolvido todo o espetáculo:

A e B: Esta história que vamos contar não é verdadeira nem real. Ou melhor, é verdadeira na medida em que nós todos que aqui estamos somos de verdade e reais. Mas esta história não aconteceu na realidade. Aconteceram outras. Mais ou menos parecidas, todas elas verdadeiras, e reais. Todas elas mais impressionantes que esta história e muito mais bem contadas também.

Esta estória não pretende ser um relato, um documentário, um ensaio científico, uma viagem pela memória, um resgate da verdade. Pretende ser uma estória, mais ou menos bem contada, por dois, mais ou menos, bons pantomineiros, recorrendo à vossa, muito boa, imaginação.

No final do espetáculo, os atores e o público reuniam-se de forma informal, o que possibilitou captar e registar algumas das sensações percebidas pelo público relacionadas com as questões de pesquisa base da construção deste espetáculo.

Em certas récitas do espetáculo, houve acontecimentos que se sobrepuseram ao espetáculo criando exatamente o efeito contrário ao pretendido. Por exemplo, na estreia do espetáculo, num dos edifícios da rua onde se inicia o percurso de um dos atores, estava a decorrer um ensaio da banda filarmónica. Este acontecimento entrou em conflito com a cena, uma vez que não foi possível ao ator integrar o som do ensaio da banda filarmónica na cena. Esta incapacidade fez

com que a dúvida “ será que esta música faz parte do espetáculo?” não tenha surgido, fazendo com que o universo do real, a música que se fazia ouvir, e da ficção, a história contada pelo ator, não se tenham fundido.

Por outro lado, noutra récita, durante uma das cenas, sem que nada o fizesse prever, ouviram-se morteiros durante alguns segundos. Neste caso, os atores conseguiram incorporar este som em cena, de tal forma que a dúvida se fariam parte do espetáculo ficou presente no público dividindo opiniões. Neste caso, a existência de elementos externos ao espetáculo adensou a tensão ficção/realidade.

A escolha de elementos testemunhais e documentais provocou diferentes tipos de reação: a dificuldade em perceber se seria uma ficção ou se seria uma reprodução de uma narrativa de vida,

“A recolha é de uma pessoa específica ou são várias histórias?”,

o reconhecimento de determinados episódios

“Aquele final é inspirado na Margarida Tengarrinha, não é?”

ou o reconhecimento do testemunho

“Eu conheço o Domingos, era ele não era? Reconheci logo a voz dele”.

Todas estes comentários, feitos por diferentes elementos do público, mostram como os testemunhos e documentos contribuíram para aumentar a tensão procurada. Se por uma lado deixam dúvidas se estamos num universo de ficção ou num universo de relato (é uma história ou aconteceu mesmo assim?), por outro a sua existência distancia-nos da ação cénica, trazendo-nos de volta para o plano do real, criando um estranhamento.

No entanto, algumas impressões do público mostram-nos que a existência de elementos documentais poderá tornar-se um fator de afastamento da própria experiência teatral. Por vezes, os factos históricos, quer objetivos, quer subjetivos, presentes no espetáculo, independentemente do resto dos elementos do espetáculo e da experiência estética, estavam na base do valor apreciativo do espetáculo.

Num outro sentido, a interpretação dos atores contribuiu também para momentos de dúvida:

“Achei curioso, que naquele momento não consegui perceber se estavas a dizer ao Marco “precisamos de comprar cortinados para esta janela” ou se era a personagem que estava a falar”.

Este comentário de um dos espectadores do espetáculo revela o lugar híbrido que, através das diferentes propostas interpretativas, se conseguiu chegar.

“Vocês estão sempre a dizer-nos “isto é teatro” de várias formas, mas ainda assim no final estou ligada à história e emociona-me aquele final”.

A insistência em sair da ficção não parece ser um impedimento para o espectador se ligar ao drama da personagem, pelo contrário, torna-se um jogo que o espectador deseja acompanhar e entender as relações entre os diferentes elementos cénicos, como se de pistas se tratassem.

Todos estes elementos conjugados parecem ter contribuído para o objetivo da proposta de adensar a relação real/ficção, contribuindo para uma leitura do espetáculo distanciada e ao mesmo tempo emotiva.

Conclusão

A construção de um espetáculo de teatro inspirado em fatos reais apresenta os seus desafios para conseguir um equilíbrio entre a ficção e a realidade que contribua para uma experiência teatral mais rica e desafiante - para o público e para os fazedores de teatro.

As lutas na clandestinidade no contexto do Estado Novo, pela existência de vários relatos, memórias, possibilidade de entrevistas e pela performatividade que a condição de clandestino proporciona, revelou-se um universo particularmente rico e interessante de explorar como material de construção de cena.

Na construção da ficção, a pergunta que lançou o espetáculo (“como nos relacionamos, nós, indivíduos do século XXI com os projetos coletivos: são mundos de antigamente? Ou continuamos a desejar, a sonhar em conjunto?”) a escolha de elementos agregadores do espetáculo (amor, perigo e convicção) e de um acontecimento concreto e da documentação relativa a este mesmo acontecimento foram fundamentais para arquitetar e desenhar o texto usado em cena.

O diálogo entre todos os elementos cénicos (texto, espaço, figurino, objeto, interpretação, luz, sonoridade) foi fundamental na construção de um objeto plural que, como num jogo, aponta pistas para a ação dramática através dos diferentes componentes.

A voz que se procurou encontrar através deste espetáculo, uma voz que nas diferentes linguagens saltasse de um lado mais realista para um lado mais épico, para um lado mais

poético, tem como base a necessidade de criar um espetáculo de teatro que faça pensar o presente através de um contexto histórico concreto, e de vivências concretas que dêem lugar a uma ficção que está sempre no espaço teatro e na imaginação de cada um.

Bibliografia

A Pide Leninha. ([s.d.]). RTP. <https://www.rtp.pt/play/p11680/a-pide-leninha>

Almeida, V. (Março 2017). *Mulheres da Clandestinidade*. Parsifal.

Almeida, A. M. C. N. E. S. I. N. M. A. S. P. P. e. V. (2021). *Vozes ao Alto! 100 Histórias na História do Partido Comunista Português*.

Barradas, A. (2004). *As Clandestinas*. Ela por Ela.

CA - Cultura Viva. ([s.d.]). Baal17 - companhia de teatro. https://baal17.pt/_www/ca-cultura-viva/

Cabanas, E., & Illouz, E. (Setembro 2019). *A ditadura da Felicidade*. Temas e Debates.

Centro de Documentação. ([s.d.]). Museu do Aljube. <https://www.museudoaljube.pt/centro-de-documentacao/testemunhos/>

Correia, R. (setembro 2018). “Exílio(s) 61-74”, de Ricardo Correia | CLUBE DE LEITURA TEATRAL. *A Escola Da Noite*.

<https://weblog.aescoladanoite.pt/exilios-61-74-de-ricardo-correia-clube-de-leitura-teatral/>

Davis, A. (2020). *A Liberdade é uma Luta Constante*. Antígona.

Dias, M. L. C. (1982). *Crianças emergem da sombra - Contos da Clandestinidade*. edições Avante!

Dias, S. S. (2010). 48.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/raps%C3%B3dia>.

Divergente (Org.). ([s.d.]). *Às escondidas elas também fizeram a Revolução*. <https://www.elas-fizeram-revolucao.divergente.pt/#maria-machado-pulquerio>

Espectáculos. ([s.d.]). *Hotel Europa*. <https://hoteleuropateatro.com/espectaculos>

Estórias do Tempo da Outra Senhora. (2018, outubro 7). Em *A voz das camaradas*. <https://www.rtp.pt/play/p2440/e237828/estorias-do-tempo-da-outra-senhora>.

Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Orfeu Negro.

Fischer-Lichte, E., & Borja, M. (Dezembro 2013). Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo. *Sala Preta*. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>

Fosse, J. (Março 2024). *Mensagem Dia Mundial do Teatro 2024*. <https://www.estc.ipl.pt/noticias/mensagem-do-dia-mundial-do-teatro-2024-de-jon-fosse>

Gervásio, A. ([s.d.]). *Histórias da Clandestinidade*. Edições Avante.

Girard G. e Ouellet R. (1978). *O Universo do Teatro*. Livraria Almedina

Godinho, P. (2001). *Memórias Da Resistência Rural No Sul*. Lisboa Celta Editora.

Gomes, S. P. (1979). *Contos Vermelhos e outros escritos*. Edições Avante.

Gonzalez, S. A. C. (Novembro 2017). *Da Clandestinidade para a Liberdade: histórias de vida de mulheres comunistas* [UNL/FCSH]. <http://hdl.handle.net/10362/33275>

Gouveia, F. (1979). *Memórias de um Inspector da P.I.D.E. - A organização clandestina do P.C.P.* Delraux.

Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. New York: Harper & Row Colophon Books.

Han, B. (2020). Do desaparecimentos dos rituais. Relógio D'Água

IMDB. ([s.d.]). *Até Amanhã, Camaradas*. IMDB. https://www.imdb.com/title/tt0229881/?ref_=nv_sr_srgs_0_tt_8_nm_0_in_0_q_at%25C3%25A9%2520amanh%25C3%25A3

Lipovetsky, G. (Setembro 2022). *A Sagração da Autenticidade*. Edições 70.

Matos, C. (2023, novembro 9). [Entrevista de B. Soares].

Magarshack, D. (1968). Stanislavsky. Em E. Bentley (Org.), *The Theory of the Modern Stage*. Penguin Books.

Magro, J. (2007a). *Cartas da Clandestinidade*. Edições Avante.

Miranda, L. M. (2019 5). Memória individual e coletiva. *Jornal da Unicamp*.
<https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva/>

Narcioso, R. (2000). *A.R.A. Acção Revolucionária Armada a história secreta do braço armado do P.C.P.* Publicações D. Quixote.

Nogueira, C. (Fevereiro 2011). *Vidas na Clandestinidade*. Edições Avante.

Pereira, J. P. (Julho 1993). *A SOMBRA - Estudo sobre a clandestinidade comunista*. Gradiva.

Picon-Vallin, B. (2013) *Reflexões sobre a Biomecânica de Meyerhold in A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda*. Ed. 7 Letras

Roubine, J.J. (2000) *Introdução às grandes teorias de teatro*. ZAHAR editor

Rodrigues, U. T. ([s.d.]). *Até amanhã, camaradas, sinopse*. Almedina.
<https://www.almedina.net/at-amanh-camaradas-1577984058.html>

Sarrazac, J. P. (2014). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Cosac & Naify Edicoes Ltda.

Serra, J. (1997). *Eles têm o direito de saber o que custou a liberdade*. Edições Avante.

Sontag, S. (2022). *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Livros Quetzal.

Szondi P. (s.d.) *Teoria do Drama Contemporâneo*. Cosac & Naify Edicoes Ltda.

Tengarrinha, M. (Fevereiro 2018). *Memórias de uma Falsificadora*. Edições Colibri.

Tengarrinha, M. (2004). *Quadros de Memória*. Edições Avante.

Tiago, M. (1998). *Até amanhã, camaradas!* Edições Avante.