

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**REFLEXÕES METODOLÓGICAS A PARTIR DO
ESPETÁCULO**

***ALÉM AS ESTRELAS SÃO A NOSSA CASA
DE ABEL NEVES***

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES

PERFORMATIVAS - INTERPRETAÇÃO

Ana Carina Landum Martins

Amadora, Outubro/ 2013
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**REFLEXÕES METODOLÓGICAS A PARTIR DO
ESPETÁCULO**

***ALÉM AS ESTRELAS SÃO A NOSSA CASA
DE ABEL NEVES***

Ana Carina Landum Martins

Trabalho de Projecto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas - Interpretação, realizada sob a orientação científica de Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto, Teoria e com a coorientação do encenador/ ator Manuel Coelho.

Amadora, Outubro/ 2013

A maior sabedoria é reconhecer quando ela nos falta.

Konstantin Stanislavski

Agradecimentos

Aos meus amigos e colegas de elenco Isabel Ribas e Luís Pacheco por terem aceitado integrar este projeto, quase de olhos fechados, e por me terem iluminado neste caminho.

Ao Professor Armando Nascimento Rosa por ter aceitado ser meu orientador mesmo sem ainda saber qual seria o meu projeto. Por me ter auxiliado sempre que mais necessitei, por me ter dado tantas luzes para que este trabalho fosse realizável.

Ao Manuel Coelho, por também ter aceitado desde muito cedo ser meu coorientador e encenador, deixando-me com total liberdade de escolha de textos. Agradeço principalmente por todos os ensinamentos que me proporcionou, por toda a dedicação e paciência antes, durante e após os ensaios.

Ao Abel Neves, autor do texto escolhido, que prontamente aceitou não só o convite para assistir à estreia do espetáculo como se predispôs a uma conversa e ajudando-me em tudo o que precisei da sua parte.

Ao Jorge Estreia por ter acreditado em mim há 10 anos. Por tanto ter acreditado em mim quando eu não o fazia e por ainda hoje continuar a acreditar.

Ao Senhor Moreira pelas longas conversas de vida, de teatro, de ballet e de costura; aos seus figurinos sempre fantásticos. À Náná pelo cenário maravilhoso que concebeu.

À Rita, pela nossa amizade tão peculiar. Pelas nossas tertúlias onde tanto me ouve, pelos nossos dias onde tanto me atura e que, mesmo sem saber, tanto me ajuda.

Ao Samuel. Por ser quem é.

À minha Mãe. Por tudo.

Resumo

O presente projeto tem como principal objetivo ser uma reflexão sobre o meu trabalho enquanto atriz, centrando-me essencialmente nas falhas existentes de modo a poder corrigi-las. Quero com este projeto poder evoluir um pouco mais não só como atriz mas também como pessoa. O facto de este mestrado ser a única formação académica enquanto atriz, decidi tirar o maior partido possível não me focando tanto apenas em questões teóricas sobre teatro ou sobre outro assunto a ele inerente, mas sim sobre a minha formação, perceber e refletir de um modo mais profundo quais são as dificuldades que tenho e, obviamente, se não as conseguir corrigir a 100%, entendê-las da melhor forma possível para as encarar como mais um obstáculo que necessito de ultrapassar e não como algo que me demova dos meus objetivos. A escolha dos textos prende-se também no facto de querer distanciar-me a um registo teatral no qual tenho trabalhado bastante, tendo mais vínculo e facilidade em encontrar o caminho certo na construção das personagens – o teatro para a infância, o qual trabalho desde há cinco anos consecutivos e por largos períodos de tempo. A escolha do elenco foi igualmente importante para todo este processo no sentido de desenvolvermos novas experiências e cumplicidade entre pessoas que estão habituadas a trabalhar há tantos anos juntas, porem num outro registo totalmente diferente.

Palavras-chave:

Formação – Obstáculos – Cumplicidade – Construção – Personagens - Textos

Abstract

The present project has as its main objective to be a reflection on my work as an actress, focusing mainly on my flaws in order for me to be able to fix them. I want this project to help me evolve a little more as an actress and as a person. The fact that this masters degree is the only academic training I had as an actress, I decided to take as much as I could, not only focusing on theoretical aspects of theater or other related matters, but rather on my training, by perceiving and reflecting deeply upon the difficulties that I have. And even facing the constraint of not being able to improve upon all of them, I tried to understand them in the best possible way and face them as more obstacles that I need to overcome rather than letting them dissuade me of my goals. I selected these texts in order to dissociate myself from the theatrical register in which I have worked quite a lot, having more strength and ease in finding the right path in the construction of the characters – children’s theater, in which I work for five consecutive years and for extended periods of time. The choice of the cast was equally important for the whole of this process in order to develop new experiences and complicity between people who are accustomed to working together for many years however in another completely different tone.

Keywords:

Training - Obstacles - Complicity - Construction – Characters - Texts

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - TEXTOS	11
1.1. ESTUDO GERAL DOS TEXTOS	12
1.2. ESTUDOS DAS PERSONAGENS.....	13
1.2.1. QUEM NÃO QUER SER FRACO NÃO LHE VESTE A PELE.....	14
1.2.2. ÓRBITA ABERTA.....	16
1.2.3. A MARTE.....	17
1.2.4. ELÉTRICO PARA O CÉU	18
1.2.5. EU, SE NÃO SUBO AO PESSEGUEIRO, MORRO	19
CAPÍTULO II – TEMÁTICAS DRAMATÚRGICAS	22
2.1. COSMOLOGIA.....	22
2.2. A INCOMUNICABILIDADE HUMANA.....	28
2.2.1. PRINCÍPIO DA INCOMUNICABILIDADE HUMANA.....	28
2.2.2. A SOLIDÃO DO SER.....	29
2.2.3. PRINCÍPIO RACIONAL DA COMUNICAÇÃO	31
CAPÍTULO III – PROCESSO DE TRABALHO E ESPETÁCULO	33
3.1. PROCESSO DE TRABALHO	33
3.2. ESPETÁCULO	36
3.2.1. PARTITURA DO ESPETÁCULO.....	37
CAPÍTULO IV – TRABALHO DE ATRIZ: REFLEXÕES METODOLÓGICAS	42
4.1. AUTOCRÍTICA.....	42
4.2. VERDADE INTERIOR.....	44
4.3. NATURALIDADE	46
4.4. MEMÓRIA AFETIVA.....	47
4.5. SUBTEXTOS	48
CONCLUSÃO	50

BIBLIOGRAFIA	53
ANEXOS	A1
ANEXO A - TEXTOS	A2
A.1. QUEM NÃO QUER SER FRACO NÃO LHE VESTE A PELE.....	A2
A.2. ÓRBITA ABERTA.....	A8
A.3. A MARTE	A12
A.4. ELÉTRICO PARA O CÉU	A16
A.5. EU, SE NÃO SUBO AO PESSEGUEIRO, MORRO.....	A20
ANEXO B – DIÁRIO	B1
ANEXO C - ENTREVISTAS.....	C1
C.1. ENTREVISTA A MANUEL COELHO.....	C1
C.2. ENTREVISTA A ISABEL RIBAS E LUÍS PACHECO	C7
ANEXO D – HISTÓRIA DA MALAPOSTA.....	D1
D.1. DESCRIÇÃO DO ESPAÇO.....	D6
ANEXO E – BIOGRAFIAS	E1
E.1. ABEL NEVES.....	E1
E.2. MANUEL COELHO	E2
E.3. ANA LANDUM.....	E4
E.4. ISABEL RIBAS	E5
E.5. LUÍS PACHECO.....	E6

INTRODUÇÃO

É fazendo que se aprende a fazer aquilo que se deve aprender a fazer.

Aristóteles

Aquando do concurso para admissão ao mestrado, o que mais salientei na carta de motivação foi o facto de sentir a existência de lacunas na minha formação enquanto atriz e, assim sendo, reconhecer que este curso seria uma ótima opção para as preencher tendo a ambição de um futuro com horizontes mais alargados nas diversas áreas da representação. Acredito que a formação do ator passa não só pela parte prática como também pela parte teórica, as duas formam um todo não podendo nenhuma ser descurada. Não tendo nenhuma formação académica enquanto atriz, este mestrado trouxe-me a possibilidade de explorar novos caminhos, de me guiar até autores e textos desconhecidos, enfim, a possibilidade de aliar o prático e o teórico de um modo mais coeso. Nesse sentido sempre tive em mente como opção para 2º ano de mestrado fazer estágio ou trabalho de projecto, pois creio serem das melhores opções para a aprendizagem e formação como atriz seguindo o rumo que queria tomar. Vários foram os atores que ao longo dos anos me disseram que o melhor modo de aprender este ofício é diretamente “nas tábuas” e, acreditando nesta expressão, nada melhor que colocá-la em prática.

Convidei para coorientador e encenador o ator Manuel Coelho que é também o diretor artístico do Centro Cultural da Malaposta (local onde trabalho há dez anos). Pareceu-me ser a escolha mais sensata pois é alguém em quem confio plenamente, que tem uma experiência vastíssima e com conhecimentos profundos sobre teatro quer na parte prática como na parte teórica, logo seria a escolha ideal para me guiar neste processo tao importante para mim. Já tinha trabalhado diretamente com o Manuel num espetáculo enquanto colega de elenco, mas foi sobretudo numa experiência enquanto meu encenador em Outubro de 2012, num espetáculo cuja minha participação era pequena, que fiquei com o apetite mais aguçado para poder tê-lo como meu mentor num texto mais longo. O convite foi prontamente aceite tendo-me dado total liberdade de escolha sobre o projeto a que eu queria dar vida. Assim sendo optei por algo a que há já algum tempo gostaria de colocar em prática: em inúmeras conversas de camarim com a minha colega de há cinco anos, a atriz Isabel Ribas, expressámos a vontade de fazer algo juntas e que fugisse, de certo modo, ao registo teatral que trabalhamos em conjunto

- teatro para a infância. Fazemos parte de um elenco residente de atores no Teatro da Malaposta, em que um dos projetos reside num espetáculo para a infância dirigido por Fernando Gomes, o qual está em cena durante onze meses. Embora à parte deste projecto, cada uma tenha outros de carater diferente, nunca fizemos um espetáculo de outro género em conjunto, logo com outro tipo de trabalho de ator. Após algumas conversas achámos que seria oportuno juntar ao elenco um outro colega também do projeto infantil, o ator Luís Pacheco. Esta decisão deveu-se ao facto de acharmos que seria uma mais-valia em termos de escolha de textos e também pela experiência e trabalho que poderíamos vir a desenvolver; penso que será bastante interessante no sentido de trabalharmos e nos conhecermos enquanto atores num outro registo ao qual não estamos de modo algum habituados a trabalhar em conjunto. Será interessante que, ao fim de tantos anos, possamos desenvolver novas experiências, cumplicidade e confiança não só para o presente como para futuros trabalhos, quer sejam em conjunto ou em separado.

Assim nasceu o conteúdo do presente projecto de mestrado, onde creio poder fazer a reflexão pretendida sobre o meu trabalho de atriz, centrando-me principalmente nas falhas de modo a poder corrigi-las da melhor forma possível. Quero poder evoluir não só como atriz mas também como ser humano adquirindo as capacidades necessárias para todos os novos desafios não só a que me propuser como os que me propuserem. É necessário termos a humildade de perceber os nossos erros, o que nos prejudica, saber ouvir quem nos quer ajudar, quem nos pode ajudar, sabendo aceitar as críticas de forma construtiva, reconhecer que, de facto, o melhor modo de evoluirmos é, por vezes, saber dar um passo para trás, ou seja, não quereremos avançar demasiado sem cimentar corretamente as bases fundamentais de representação.

CAPÍTULO I - TEXTOS

Em relação à escolha do texto houve algumas hipóteses, porém existiu uma que sempre prevaleceu às outras e, que de facto, foi a eleita: *Além as Estrelas são a Nossa Casa* de Abel Neves. A afinidade que tenho com esta obra é grande, pois acompanha-me quase desde o início do meu percurso enquanto atriz. Este livro tem a particularidade de conter trinta pequenos textos e que, segundo Abel Neves,

[...] sete ou oito deles, agrupados em ramalhete, sejam suficientes para criar um espectáculo, o que, deixados outros de parte, sugere a possibilidade de conceber vários espectáculos diferentes sob o mesmo título. Assim pensada, a obra Além as Estrelas São a Nossa Casa permite múltiplas composições teatrais, combinando diferentemente os textos segundo o gosto e a vontade dos eventuais criadores [...].

(NEVES, Abel, 1999)

Tive conhecimento de alguns destes textos através de *workshops* de representação que frequentei e, onde fiz alguns exercícios de interpretação com os mesmos; senti assim curiosidade por descobrir os restantes textos e facilmente me apaixonei pela sua estranheza, singularidade e temática. Em relação à dramaturgia, e dada a composição do elenco, selecionei os que melhor se coadunavam e pelos quais nutria mais afinidade, tendo assim, uma maior vontade em explorá-los.

Após a escolha da obra houve uma triagem mais específica de acordo com o elenco: existia o objetivo de um texto em que os três pudéssemos contracenar juntos, e de três textos de modo a formarmos par uns com os outros, a introdução de um monólogo seria fundamental para mim tendo o intuito de poder trabalhar mais especificamente esta área da representação, à qual estou muito pouco ou quase nada familiarizada e indo de encontro ao propósito deste projecto – o espetáculo ficou então com a seguinte distribuição de elenco/texto¹:

Elenco	Texto
Ana Landum, Isabel Ribas e Luís Pacheco	<i>Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele</i>
Ana Landum e Luís Pacheco	<i>Órbita aberta</i>
Ana Landum e Isabel Ribas	<i>A Marte</i>
Isabel Ribas e Luís Pacheco	<i>Eléctrico para o céu</i>
Ana Landum	<i>Eu, se não subo ao pessegueiro, morro</i>

¹ Textos na íntegra em Anexo A

1.1. ESTUDO GERAL DOS TEXTOS

Tenho uma fé, quase religiosa, na arte do diálogo, mesmo quando é monólogo.

(NEVES, Abel, 2002: 82)

Em todos os textos existe um subtil “diálogo interior”, como que uma espécie de desvio dos realismos, que as personagens vão mantendo com o mundo e que precede qualquer outra forma de diálogo ou de monólogo. Esse mesmo diálogo interior com o mundo surge também como uma projeção quase secreta das personagens num tempo e espaço longínquos, que lhes permite criar uma certa distância em relação ao quotidiano. Alguns títulos incluídos na obra convocam-nos imediatamente para outros universos, outros mundos, outras realidades como é o caso de três dos textos escolhidos: *Órbita Aberta*, *Eléctrico para o céu* e *A Marte*. São frequentes as didascálias que nos apresentam personagens contemplativas cujo olhar se prolonga algures no firmamento como por exemplo,

Uma mulher grávida, observa para lá de uma suposta janela.

(NEVES, Abel, 1999:11)

ou

Um homem observa o céu através de um telescópio.

(NEVES, Abel, 1999:205)

O desvio pelo diálogo interior com o mundo cria um espaço poético onde a realidade é constantemente convocada, circunscrita, desfigurada, deformada, para que mais facilmente possa ser reconhecida. A relação espaço/ tempo é primordial na obra de Abel Neves,

O presente, a linearidade, a unidade, são permanentemente desconstruídos pelas constantes deslocações das personagens entre o seu quarto, o quintal, a rua e o Universo, bem como pelas conseqüentes projeções no passado e/ ou no futuro: são olhares que procuram com insistência e, por vezes desespero, um outro olhar.

(SILVA, Alexandra Moreira da, 2006: 21)

Frequentemente nos seus textos, Abel Neves parece eternizar a solidão: tecida ao pormenor, é nesta rede de encontros e de desencontros que mais intimamente se ligam – e nos ligam – à vida,

O mundo, os seres e os vínculos: encontrada a rede do mundo onde moram e passeiam os seres, há que compreender o modo como se relacionam entre si e com o mundo. E com que linguagens. Depois, há que escrever.

(NEVES, Abel, 2002: 80)

Também nos textos de Abel Neves podemos observar duas temáticas bastante presentes que penso serem bastante cruciais para a construção das personagens e para uma melhor compreensão dos próprios textos e enredos: a cosmologia e a incomunicabilidade humana (que serão analisadas no Capítulo II – Temáticas dramáticas e Processo de trabalho, do presente relatório).

1.2. ESTUDO DAS PERSONAGENS

O que é, de facto, a personagem? Nada palpável, definido. O problema do ator não é imitar, nem se identificar com “alguém”, a personagem não existe, biologicamente falando. É talvez mais uma “ideia de personagem”. Às vezes é vaga no pensamento do autor, imprecisa no do leitor e pouco claro no do ator.

(ASLAN, Odette, 1994: 63)

O diálogo interior com o mundo evidencia-se sobretudo na relação que as personagens vão estabelecendo com os diversos objetos do quotidiano. Ainda que as personagens, as situações e sobretudo os objetos a que as mesmas vão fazendo referência não sejam sempre os mesmos, eles são recorrentes em vários textos com pequenas modificações. São estes objetos, como é o caso do telescópio, árvore, frutos, baldes, carrinho de bebé, que surgem sobredimensionados, enigmáticos e muitas vezes citados de forma quase obsessiva, exercendo uma função determinante nas relações entre as personagens e entre as personagens e o seu mundo,

Abrem o teatro de Abel Neves aos mundos. São eles que provocam a descontinuidade do diálogo, abrindo espaço ao não-dito, ao subentendido, a uma forma de discurso que se desenvolve a partir do implícito e que, por vezes, curto-circuita a comunicação.

(SILVA, Alexandra Moreira da, 2006: 18)

As questões sem resposta, as interrupções, os silêncios, fazem surgir uma palavra pessoal, inscrita no diálogo mas próxima do monólogo interior, que interroga o mundo, que se abre aos mundos. As personagens, sonhadoras de universos, vivem frequentemente no fio da navalha, divididas entre força e fragilidade, assumindo uma dupla existência dramática,

Se parecerem ter os pés bem assentes na terra, os seus pensamentos projetam-se em espaços mais abertos, mais disponíveis, em busca de harmonia e de absoluto. Consequentemente, o seu discurso surge também dividido entre o dito e não dito, entre um discurso social, exterior, submetido à razão e às contingências da realidade, e uma palavra pessoal, interior, muitas vezes silenciosa.

(SILVA, Alexandra Moreira da, 2006: 20)

O diretor, o ator e o público anseiam descobrir o núcleo de sentimento que vive em cada personagem e, no fundo, na obra dramática. Na conquista do seu trabalho, o ator pretende ser fiel a esta carga emocional; ao compor as personagens, o ator acentua o aspeto que mais sente e ao que atribui maior importância. A construção da personagem é, sem dúvida alguma, um ato de fé e bastante especial na vida de um ator,

A nossa criação é a conceção e o nascimento de um ser novo: a personagem. É um processo natural, semelhante ao nascimento de um ser humano.

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1979: 334)

1.2.1. Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele

Executiva – a personagem mais misteriosa neste texto não se percebendo muito bem no que, de facto, está a pensar e qual o seu papel na história. Parece ser bastante segura mas ao mesmo tempo mostra-se bastante impressionável e amedrontada.

Oficial – sonhador, esperançoso, acredita muito no amor, gosta de novas histórias. Sabe sempre todos os factos e, mesmo que não os conheça, tem sempre certeza de tudo. É uma pessoa já com alguma história de vida.

Florista – muito segura sobre a sua opinião, arranja sempre uma explicação para tudo. Não deixa os outros falarem e salta constantemente de assunto em assunto com a

necessidade de monopolizar todas as conversas. É a típica mulher popular que tem sempre uma opinião a dar sobre todos os assuntos mesmo que nada saiba sobre eles. Os discursos são bastante caricatos onde, por exemplo, tão depressa diz que os portugueses não são nada racistas mas que, em todo o seu discurso vemos imenso o lado racista do ser humano, o dela incluída.

São várias as versões possíveis sobre este enredo. Dos cinco textos escolhidos este é aquele que mais dúvidas levanta quer em termos de personagens quer em termos de enredo. Durante os ensaios várias foram as ideias que experimentámos e, sem dúvida, que aqui encontramos um lado forte das linhas do teatro do absurdo. Previamente pensei que a personagem “Executiva”, a qual iria representar, não tinha tido coragem para o amor, para transpor o outro lado da fita que representaria o lado dos fortes. Segundo a personagem “Florista” são sempre os mais fracos que morrem e daí o final que se apresentava. A personagem “Oficial” afirmava que aquela cena de crime poderia ser uma visão do futuro, chegando mesmo a dizer à executiva que ela iria ter saudades do dia em que haviam encontrado. De outra perspectiva a executiva poderia ser a mais forte dos três visto que no final teve a coragem de se matar por amor. A relação que vemos com o Oficial e a Executiva é bastante intrigante existindo várias hipóteses:

- a cena passa-se toda na mente da executiva: está a recordar o que de facto aconteceu e a determinada altura há um corte para o presente onde ela decide morrer do mesmo modo (prepara-se para morrer ao dizer que o ama, que o trânsito não lhe importa ouvindo-se uma forte travagem no final). Toda a cena estava então a ser passada na mente da Executiva e o Oficial poderia ter sido, de facto, quem ali morreu.
- a cena poderia estar a acontecer no presente, e a mente da executiva visualizou, transpôs na imagem do oficial a tal pessoa que ali morreu, embora este nada tenha a ver com ela. Ou seja, usou a sua imagem para reviver a sua história novamente, daí ainda se encontrar no local após terem retirado o corpo da cena.
- toda a cena pode ter sido uma visão do futuro em que a executiva está como que um fantasma a ver as pessoas falarem sobre o seu suicídio, daí o seu distanciamento em quase todas as conversas que tem com o oficial.

- a executiva podia simplesmente estar na rua, é seduzida por alguém (que tanto pode ser o oficial como não), o oficial diz que a ama, ela não corresponde, ele desiste e é atropelado. Ela volta (ou fica) no local do acidente para lhe dizer o que devia ter dito antes: que afinal era capaz de amar e como prova disso “junta-se” a ele e aproveita as suas marcas no chão para morrer do mesmo modo.

Este texto de facto é bastante curioso pelo seu verdadeiro mistério, pela sua complexidade. As versões de quem se matou e porquê e qual a relação entre o oficial e a executiva pode ter variadas interpretações e todas se podem considerar válidas. A própria fita que delimita o espaço pode representar a transgressão, o que está para lá daquilo sendo como que uma revolta, uma revolução, em que quem a transpõe tem uma voz ativa para com o que acha errado.

1.2.2. Órbita aberta

Ela – muito dona do seu nariz, é a típica pessoa que necessita de estar sempre a discutir e a arranjar motivos para pequenas picardias; tudo tem de ser feito à sua maneira. Aparenta ser bastante terrena, mas no final do texto percebe-se que não o é. É um pouco paranoica, diz coisas exageradas e é muito direta. Poderia ser a típica mulher intelectual que é bastante feminista.

Ele – demasiado calmo, subjugado, preocupado com questões do Universo; é o lado etéreo da relação.

Esta é uma típica discussão de um casal junto há algum tempo em que, neste caso, a mulher embirra com o seu companheiro devido a um espelho partido. Nota-se que a sua superstição é mais elevada devido ao facto de estar grávida e por isso preocupada com o colocar no mundo um novo ser. Ela está sem dúvida a chamar a atenção do seu companheiro, missão concluída com sucesso assim que entrou no mundo dele: um mundo cósmico, aéreo, com preocupações sobre a origem do Universo.

ELE Caiu. Silêncio. Penso no que pode ter havido antes de haver tudo isto e dá-me um sobressalto. O universo... tu não tens um sobressalto? (...)

(NEVES, Abel, 1999: 11)

Quando ela deseja que a filha seja como um cometa com órbita aberta nota-se uma grande preocupação em não querer que ela seja como todas as outras pessoas (ver Cosmologia) e sabe que, entrando nesse tema e fazendo a analogia da filha a algo cosmológico, vai conseguir captar a atenção do companheiro, demonstrar a sua preocupação com a filha,

ELA Estás sempre em cima de mim... silêncio. Quero que ela nasça para o mundo em órbita aberta. Ele olha para ela, perplexo. Como alguns cometas... viajam rasantes ao sol... curvam em parabólica e seguem para o infinito... gostaria que a vida ela fosse assim... é o mais belo movimento. Breve silêncio. Qual é a admiração?

ELE É bonito o que disseste... órbita aberta... nem sei como te ocorreu. Silêncio. Viajam rasantes ao sol é como quem diz... o gelo vai derretendo, é verdade... é por isso que se vão desfazendo... ficam com aquelas cabeleiras... passam bem longe... Breve silêncio. A minha filha um cometa... quando foi que sonhaste isso?

(NEVES, Abel, 1999: 15)

Por fim, faz com que Ele entre no seu mundo através do mundo dele.

ELA Amo-te. Ouvem-se ainda as vozes dos astronautas. Foste ao meu perfume.
(NEVES, Abel, 1999: 16)

1.2.3. A Marte

A Outra (Clara) – é o lado feminino nesta relação homossexual. Tem bastante acentuado o seu lado lunático e apaixonado pelo Universo, pelas estrelas e constelações.

Mulher Sentada – o lado masculino da relação homossexual, em que só lhe interessa a parte mais carnal revoltando-se muitas vezes com a passividade da sua companheira. É como que uma ave de rapina que certamente fez tudo o que podia para apanhar a sua presa, neste caso a personagem Clara; continua a fazer tudo o que pode para ficar com a sua conquista, embora por vezes tenha medo em assumir os seus sentimentos mais amorosos ou de paixão pelo ser humano,

MULHER SENTADA Amar-te... é difícil.

A OUTRA O quê?

MULHER SENTADA Ir...a Marte. Mais cedo ou mais tarde descobrem água.
Breve silêncio. *Foda-se, Clara, estou farta disto!*
(...)
MULHER SENTADA Espera... deixa-me só sentar mais um bocadinho...
Senta-se e balouça o carrinho de bebé. *De repente até acho graça a isto... tu não achas?*
A OUTRA Desculpa... não percebo...
MULHER SENTADA Nada... não é nada... Levanta-se, abraçam-se e saem.
(NEVES, Abel, 1999: 212)

É um texto bastante feminista no sentido de quase colocar de rastos a “raça-homem”. Consegue ser um texto cruel, quase despojado de sentimentos humanos uns pelos outros, sendo esse facto suavizado (mas não de todo desculpado) quando se percebe mesmo nos últimos segundos que dentro do carrinho estão dois gatos e não dois bebés gémeos. É um texto que oferece bastante espaço para a crítica do público não só pelo seu lado homossexual (que ainda hoje sabemos ser tema tabu ou que incomoda grande parte das pessoas) como por duas mulheres que abandonam dois seres humanos em pleno jardim apenas por capricho de uma delas não aceitar aquela “prenda” do ex-namorado da sua companheira; prenda esta que ditaria ou o fim da sua relação ou o início de uma vida a dois. Percebe-se que mesmo assim existe preocupação de ambos os lados: escolheram aquele jardim de propósito pois sabiam que ali passaria alguém com toda a certeza. Nota-se ainda um desprezo pelos homens, um pouco exagerado e enfatizado quando no final uma delas afirma que os devia marcar comparando-os a gado.

1.2.4. Eléctrico para o céu

Ela – todo o seu discurso é quase um monólogo, o homem não lhe pergunta nada. Ela está conformada com a notícia de que vai morrer, sabe que poderá ser a qualquer momento e vai contando a sua história: do que acha da vida e do que acha que a espera para lá da morte. Em tudo o que diz o tema “morte” está sempre presente.

Ele – homem comum que apenas está ali a fazer algo que gosta. Percebe-se que é totalmente apaixonado por cosmologia e sempre que pode partilha a sua paixão com quem por ali passa e esteja disposto a observar os céus. Pouco quer saber dos

sentimentos d'Ela, nota-se incomodado com a conversa e ao longo da cena começa a mostrar algum interesse e/ou compaixão pela historia daquela mulher.

É um texto repleto de carga emocional bastante forte tocando no ponto fraco da maioria dos seres humanos: a morte. A mulher pouco se importa com o que o homem está ali a fazer e apenas quis falar sobre a sua vida, ou neste caso, o final dela. Sabe que vai morrer brevemente e em todas as suas falas, mesmo que nada tenha a ver, a morte está sempre presente. É um autoconhecimento da morte, é o seu *leitmotiv*. Percebe-se que incomodou bastante o homem com o seu discurso pois afinal não passa de uma desconhecida; muitas vezes ele tenta encaminhar a conversa noutro sentido, quase sempre para a cosmologia nunca sendo bem sucedido. Em várias das suas falas se pode ver analogias com a morte,

MULHER (...) queria que chegasse depressa o elétrico.

HOMEM (...) Vá... aproveite e veja bem a lua. Ela espreita. Silêncio. Depois afasta-se e vai colocar-se de novo na paragem. Então? Silêncio.

MULHER É um planeta gelado, não é?

(...)

HOMEM Tirando um bilhete do bolso Tome este bilhete, não vou usar.

MULHER Tenho passe, obrigada.

HOMEM É pena porque eu não vou usar.

(NEVES, Abel, 1999: 206)

1.2.5. Eu, se não subo ao pessegueiro, morro

Personagem – é conformada com tudo o que lhe aconteceu e está para acontecer. Tem prazer em contar a sua história a quem a quiser ouvir, é bastante explicativa de modo a conseguir fazer chegar o seu mundo até às pessoas, a sua visão das coisas; porém, face à situação em que se encontra, demonstra que lhe apetece uma revolta, mas não o faz pois acha que não valerá a pena. É calma, doce, uma pouco “ameninada” não se exalta muito e mesmo quando o faz não é com exageros.

É um monólogo sobre o amor pelas “coisas”, neste caso por um pessegueiro. Este pessegueiro é o que a liga ao seu passado, aos pais que já partiram, é a única família que tem, a herança que lhe deixaram. O pessegueiro é a sua mais profunda identidade e ao cortarem-no representa a sua perda. Em todo o seu discurso pode-se

observar o sentimento de impotência e ao mesmo tempo de conformismo perante a situação de lhe irem arrancar o pessegueiro da sua vida. Quando fala em força do invisível percebe-se a sua relação com a música, a força e o amor que, apesar de não ser visível, sente-se atribuindo toda esta carga simbólica ao pessegueiro, pessegueiro este que a revitaliza, que lhe renova os sentimentos, que é o local onde ela vai buscar a sua força de viver,

Todos os que me conhecem sabem, eu se não subo ao pessegueiro morro.

(...)

(NEVES, Abel, 1999: 65)

(...) por que raio hão-de ter autoridade para me matar? Eu, se não subo ao pessegueiro, morro.

(NEVES, Abel, 1999: 66)

Neste texto está bastante presente a ideia da incongruência do ser humano na questão de sermos todos muito rápidos a criticar algo, mas quando nos toca a nós achamos ser a maior das injustiças. Ela está bastante revoltada, não percebe porque têm o direito de deitar abaixo aquela árvore, chamou as pessoas para que lhes possa falar do pessegueiro, mas sabe que não tem o direito de se revoltar pois no passado fez algo semelhante,

É tao estranho... uma vez quiseram fazer um museu num lugar onde havia algumas árvores e nessa altura eu disse «mas são só algumas árvores e em troca ficamos com uma casa onde os pintores podem mostrar os quadros onde pintaram essas árvores...» gosto tanto daquele museu e no entanto foi preciso deitar abaixo aquelas árvores... e agora o pessegueiro... como poderia eu revoltar-me?

(NEVES, Abel, 1999: 67)

Esta mesma incongruência humana faz lembrar um poema de Bertold Brecht onde o sentimento de sabermos criticar ou simplesmente de não darmos importância a algo que não nos diz respeito mas, que quando realmente passamos por isso, sabemos dar a importância devida e perceber os erros que cometemos anteriormente,

Primeiro levaram os negros./ Mas não me importei com isso./ Eu não era negro./ Em seguida levaram alguns operários./ Mas não me importei com isso./ Eu também não era operário./ Depois prenderam os miseráveis./ Mas não me

importei com isso./ Porque eu não sou miserável./ Depois agarraram uns desempregados./ Mas como tenho o meu emprego, também não me importei./ Agora estão a levar-me./ Mas já é tarde./ Como eu não me importei com ninguém./ Ninguém se importa comigo.

(BRECHT, Bertold)

CAPÍTULO II – TEMÁTICAS DRAMATÚRGICAS

Este capítulo surgiu pelo facto de ser bastante pertinente o estudo um pouco mais aprofundado sobre as duas temáticas constantes e mais relevantes em todo o espetáculo. São quase como que definidoras de tudo o que irá acontecer tendo sido bastante úteis na construção de personagens e interpretação dos próprios textos.

2.1. COSMOLOGIA

Estrelas, constelações, galáxias, cometas, órbitas, planetas, mapas celestes, são elementos fundamentais sempre presentes na obra *Além as Estrelas são a nossa Casa*, constituindo parte importante dos diálogos entre as personagens e são muitas vezes o ponto fulcral de todas as histórias. Surgem sistematicamente notando-se que não são referidos por mero acaso; é igualmente importante a presença do objeto “telescópio” que podemos observar em várias didascálias sendo um dos poucos objetos que Abel Neves indica para constarem em cena. Pode-se dizer que a astronomia e, mais concretamente, a cosmologia são o *leitmotiv* de Abel Neves para a escrita desta obra.

É, principalmente, com base no livro *Cosmos* de Carl Sagan, que me pretendo orientar para uma melhor compreensão de todas as personagens e suas histórias; acredito que fazendo uma leitura extensa da grande obra de Sagan seja uma mais-valia para a perceção de vários temas aqui presentes.

Geralmente ou idilicamente, a nossa casa é o local de onde saímos e para onde vamos todos os dias. É a nossa zona de conforto, onde somos mais vulneráveis, onde tiramos a máscara com a qual nos escondemos todos os dias; na *nossa casa* não necessitamos de ser outras pessoas, de esconder sentimentos, de tentar viver vidas que não são as nossas; na *nossa casa*, somos nós mesmos, crus e nus, é a nossa segunda placenta e que acompanhar-nos-á para o resto da vida. Na *nossa casa* preparamo-nos para a vida lá fora, e então, se a *nossa casa* é o sítio de onde vimos, Carl Sagan diz-nos precisamente que as estrelas são a nossa casa,

A origem e a evolução da vida estão ligadas, da maneira mais íntima, à origem e à evolução das estrelas. Em primeiro lugar, a própria matéria de que somos feitos, os átomos que tornam a vida possível, foram gerados há muito tempo e muito longe, nas estrelas gigantes vermelhas. (...) O Sol é uma estrela de segunda ou terceira geração. Toda a matéria que contém, toda a matéria que

vemos à nossa volta, passou já por um ou dois ciclos prévios de alquimia estelar.

(SAGAN, Carl, 2012: 304)

E se a nossa casa é também o local para onde vamos, podemos também a partir deste texto prever que, daqui a milhões e milhões de anos, a *nossa casa* será uma ou mais das várias estrelas nos arredores cósmicos, espalhados como estaremos, pelo impulso eternamente humano de descoberta. Viemos das estrelas e a elas regressaremos, por vontade do Sol ou por nossa própria vontade.

No texto *Órbita Aberta*, as duas personagens (pressupõe-se serem marido e mulher) têm uma discussão sobre um espelho partido. A mulher está grávida, esperando uma menina, e todo o discurso é feito tendo como pano de fundo sons de comunicação entre astronautas e o centro de controlo terrestre. Estes sons (que se confirmam através da didascália) são já o forte indício de que toda a conversa é, no fundo, algo platónica,

ELE Caiu. Silêncio. Penso no que pode ter havido antes de haver isto tudo e dá-me um sobressalto. O universo... tu não tens um sobressalto? Breve silêncio. Tudo começou com uma explosão... parece que ainda há vestígios disso... onda rádio, ou lá o que é. Mas... e antes? Porra, não acredito que não tenhas um sobressalto.

(NEVES, Abel, 1999: 11)

Podemos observar que *Ele* interroga a mulher sobre o que haveria antes dessa grande explosão que foi o *Big Bang* e que, crê-se, ser o que deu origem à vida, ao cosmos. Sabe-se agora que o cosmos é mais velho que a Terra e que nós, seres humanos,

Vivemos, (...) como que numa partícula de pó, que gira em torno de uma estrela banal, no canto mais remoto de uma galáxia obscura. Se somos um ponto na imensidão do espaço, ocupamos também um instante no fluir das eras. (...) No início deste universo não havia galáxias, nem estrelas, nem planetas, nem vida, nem civilizações, apenas uma bola de fogo uniforme e radiante que preenchia todo o espaço. A passagem do caos Big Bang para o cosmos que começamos a conhecer é a mais terrível transformação da matéria e da energia que tivemos o privilégio de vislumbrar. Até que encontraremos seres mais inteligentes noutras paragens, somos nós a mais espetacular de todas as

transformações – os descendentes remotos do Big Bang, dedicados à compreensão e à posterior transformação do cosmos de que viemos.

(SAGAN, Carl, 2012: 45)

Podemos acreditar que é todo este não conhecimento sobre o que eramos antes ou de onde viemos que amedronta a personagem. Saber que antes de tudo existia apenas uma bola de fogo não chega para acalmá-lo; poderá também este receio estar ligado com o “vamos para de onde viemos”. Tornar-nos-emos novamente numa bola de fogo quando deixarmos a terra ou quando tudo se extinguir do mesmo modo como começou? Esta interrogação remete-nos também para a questão religiosa, para a questão de existir apenas trevas, escuridão, algo bastante tenebroso. No Génesis da Bíblia Sagrada podemos ler,

No princípio, Deus criou o Céu e a Terra. A Terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas.

(Génesis 1:1-2)

Com a evolução da discussão entre as duas personagens, a dada altura surge o desejo de que a filha, que está para nascer, seja como um cometa de órbita aberta, encontrando aqui a origem do título do texto, chegando ao ponto fulcral da história,

ELA Estás sempre em cima de mim... silêncio. Quero que ela nasça para o mundo em órbita aberta. Ele olha para ela, perplexo. Como alguns cometas... viajam rasantes ao sol... curvam em parabólica e seguem para o infinito... gostaria que a vida ela fosse assim... é o mais belo movimento. Breve silêncio. Qual é a admiração?

ELE É bonito o que disseste... órbita aberta... nem sei como te ocorreu. Silêncio. Viajam rasantes ao sol é como quem diz... o gelo vai derretendo, é verdade... é por isso que se vão desfazendo... ficam com aquelas cabeleiras... passam bem longe... Breve silêncio. A minha filha um cometa... quando foi que sonhaste isso?

(NEVES, Abel, 1999: 15)

Sabe-se que um cometa com órbita fechada tem sempre o mesmo circuito e, após completar uma volta, torna a passar pelos mesmos pontos nunca saindo da sua trajetória, sendo esta fixa no espaço. As órbitas em volta do Sol são geralmente fechadas, sendo a força de atração dirigida para o centro. Pelo contrário os cometas

rasantes são caracterizados por órbitas que os colocam extremamente próximos do Sol, no periélio, e que não passam sempre pelos mesmos pontos. Ou seja, podemos admitir que qualquer pessoa deseja o melhor para os seus filhos e, sendo este texto tão focado em cosmologia, a melhor analogia que a futura mãe poderia fazer é então com a de um cometa diferente da maioria, que não segue o mesmo rumo de vida que todos os outros, que foge das monotonias e multidões e que, apesar de todas as forças que o tentam tirar da rota que ele mesmo programou, apesar de todos os obstáculos e de se ir deteriorando, mesmo assim, tem a capacidade para seguir o rumo “que quiser” fazendo o que bem pretender com a sua vida; é sem dúvida, uma bela analogia para um ser humano que vem carregando consigo a premonição de se destacar, ser diferente, fazer o que quiser de si e, principalmente ser feliz.

No texto *A Marte* uma das personagens tem um fascínio enorme pelo céu, pelas estrelas, sabendo os seus nomes e localizações precisas. Ela afirma que,

A OUTRA Tenho o mapa do céu na cabeça... e para o dia de hoje, neste Novembro de sol, é assim, Vega está mesmo aqui por cima das nossas cabeças.
(NEVES, Abel, 1999: 212)

Percebe-se que estão num jardim à espera de alguém para lhes entregar algo; a personagem que tem o *mapa do céu na cabeça* escolheu aquele jardim, aquela exata localização, porque lhe tinham dito que ali passavam *uns gajos interessados*. Mas após sabermos que ali, exatamente por cima delas, se encontra a estrela Vega, conclui-se que, afinal, estão ali devido à cosmologia do jardim, se é que assim se pode dizer. A estrela Vega ou Alpha Lira, é a estrela mais brilhante da constelação Lira e a 5ª estrela mais brilhante no céu noturno, uma das mais próximas do Sol. A estrela Vega é,

*Arguably the next most important star in the sky after the Sun.*²

Carl Sagan ao escrever um dos seus maiores sucessos literários (que mais tarde foi adaptado para filme) *Contacto*³ coloca Vega como ponto de encontro de uma civilização infinitamente mais adiantada que a nossa. Depois de se saber de todas estas

² In GULLIVER, Austin, HILL, Graham, ADELMAN, Saul J. (1994) – “Vega: a rapidly rotation pole-on star”, *The Astrophysical Journal*, 429 (2): L81-84. Tradução: *Indiscutivelmente é a estrela mais importante no céu a seguir ao Sol.*

³ O livro *Contacto* (originalmente, *Contact*), foi editado em 1985 em inglês e em 1997 em português. É uma estória de ficção científica sobre um contato com uma civilização extraterrestre. Foi a base para um filme homônimo em 1997 estrelado pela atriz Jodie Foster.

referências acerca de Vega e da sua importância, acredito que as duas personagens estão naquele jardim, não devido a ser um local que alguém a aconselhou, mas sim por se situar exatamente abaixo da tão prestigiada estrela, fazendo com o que possa ali acontecer seja algo extremamente bom e importante.

É também de referir o título do texto *A Marte* onde se percebe ser um trocadilho com a palavra *amar-te*,

MULHER SENTADA *Amar-te... é difícil.*

A OUTRA *O quê?*

MULHER SENTADA *Ir... a Marte. Mais cedo ou mais tarde descobrem água.*

(NEVES, Abel, 1999: 212)

Um dos textos onde existe maior ligação com o título da obra (até porque é uma das frases de uma das personagens) é *Elétrico para o céu*. Neste texto podemos também notar uma maior ligação do tema vida/morte com a temática estrelas. A cena passa-se numa paragem de elétrico, elétrico esse que não é referido de onde vem nem para onde vai. O *Homem* é um fanático observador do céu, possui um telescópio e um mapa celeste; acredita que, embora vivamos neste mundo, o local onde verdadeiramente respiramos e onde podemos ser nós próprios é lá em cima, no céu, nas estrelas. A personagem *Mulher* diz diretamente que vai morrer, que há uns meses lhe descobriram a doença e parece ser a única que tem a certeza de onde veio e para onde vai,

MULHER *Além as estrelas são a nossa casa. Preparo-me para essa coisa, não sei se boa, não sei se má, nada disto talvez, outra coisa, e pergunto-me se não deveria ter pensado em tudo isto um pouco mais cedo, mas pode ser que não seja ainda tarde para compreender o sentido da vida. Não é fácil... agora não é fácil por isso ando a sonhar a eternidade mas às vezes dá-me para sorrir, afinal todos temos este destino e há que tomar chá com ele... não acha? Breve silêncio Ainda esta manhã disse para mim, okei, este mundo está visto, vamos lá a saber como é o outro. Mas não é fácil, não é fácil...*

(NEVES, Abel, 1999: 206)

A dada altura o mapa celeste torna-se fulcral para o desenvolvimento e final da história,

HOMEM *Sorrindo Estou sempre a perder-me mas isso é que me diverte mas acabo por encontrar uma estrela ou uma constelação... isso que temos aí é um*

mapa e navegamos com ele. É muito belo, não acha? Podemos viver rente a este mundo mas respirar, verdadeiramente, só aí em cima... Os dois olham para cima, breve silêncio *Vou-lhe dar o mapa das constelações, posso?* Ela sorri, ele oferece um mapa das constelações à mulher *E depois as estrelas têm nomes... como dizer... só isso encanta... Vega... Castor... Merak... Alioth... Megrez...*

MULHER Lendo o mapa *Shedar... Mizar... Dubhe... Polaris...* Silêncio. Ouve-se a aproximação de um elétrico.

HOMEM *Fique com ele.*

MULHER *E para que quero eu um mapa das estrelas?* Faz sinal de paragem ao elétrico.

HOMEM *Fique com ele, peço-lhe.*

MULHER Sorrindo *É para eu me guiar?* O elétrico pára. *Acha que este elétrico vai para o céu?* Breve silêncio. *Adeus.* Mulher desaparece.

HOMEM Acenando ligeiramente. *Adeus...* Ouve-se o elétrico afastando-se e, com ele, também a luz de cena. Escuro.

(NEVES, Abel, 1999: 209, 210)

Penso que é um dos textos mais belos de toda a obra devido à sua simbologia e por, afinal de tudo, ser o indicador de que quando desaparecermos deste mundo que conhecemos, quando morrermos, regressaremos à nossa verdadeira casa, ao sítio de onde viemos, as estrelas, indo assim de encontro à ideia inicial que escrevi neste capítulo.

As personagens de toda a obra são, no geral, homens e mulheres inquietos e desencontrados, alimentam a esperança, embora vaga e inconsistente de encontrarem uma fuga, um descanso, uma vida melhor ou um sentido para esta, mais além, nas estrelas. Elas vivem, conversam, discutem na superfície do único planeta onde se crê que exista vida, mas desejam fervorosamente ir para um local mais tranquilo que não conhecem, que pensam ser o correto e que acima de tudo, acreditam que seja o local de onde vieram. Com todas estas histórias deparamo-nos sempre com o cruzamento entre o terrestre e o cósmico e entre o cómico e o trágico. A desordem, a surpresa, o acaso parecem presidir aos acontecimentos humanos. As pessoas encontram-se e desencontram-se por acaso, é o acaso que faz o nosso quotidiano. Aqui, todas as coisas parecem acontecer por acaso, estando também este *acaso* ligado à origem de todas as vidas e de todas as histórias. E afinal de contas, não terá sido por *acaso* que o Universo foi criado?

2.2. A INCOMUNICABILIDADE HUMANA

Durante todo este processo de criação a palavra «incomunicabilidade» foi quase como que a palavra-chave que definia tudo. Após uma conversa com o Abel Neves e assim que lhe falei desta incomunicabilidade presente nos textos percebi que não tinha sido de todo a sua intenção; segundo o autor, toda a cosmologia presente nos textos é o que faz com que haja uma comunicação possível entre as personagens, é o que as aproxima. Portanto ficamos assim com duas ideias principais: de facto a incomunicabilidade humana está bastante presente em todos os textos mas é esta mesma cosmologia que faz com que as pessoas se aproximem, o que faz com que um espectáculo onde a incomunicabilidade está tão presente se torne num espetáculo onde a comunicação é conseguida através da temática, desta cosmologia que faz com que as personagens se unam e entrem no mundo umas das outras. Por exemplo, no texto *Órbita Aberta* foi precisamente o facto de a Mulher ter comparado a filha a um cometa (algo relacionado com a cosmologia, portanto) que fez com que chamasse a atenção do homem entrando este, assim, no mundo dela,

ELA Estás sempre em cima de mim... silêncio. Quero que ela nasça para o mundo em órbita aberta. Ele olha para ela, perplexo. Como alguns cometas... viajam rasantes ao sol... curvam em parabólica e seguem para o infinito... gostaria que a vida ela fosse assim... é o mais belo movimento. Breve silêncio. Qual é a admiração?

ELE É bonito o que disseste... órbita aberta... nem sei como te ocorreu. Silêncio. Viajam rasantes ao sol é como quem diz... o gelo vai derretendo, é verdade... é por isso que se vão desfazendo... ficam com aquelas cabeleiras... passam bem longe... Breve silêncio. A minha filha um cometa... quando foi que sonhaste isso?

(NEVES, Abel, 1999: 15)

2.2.1. Princípio da incomunicabilidade humana

A intensificação dos meios de comunicação, onde cada um possua um meio próprio para manifestar a sua existência, não é condição para a existência da comunicação. A comunicação humana está comprometida ou fracassada. Contornados por toda uma tecnologia comunicacional, vivemos na era da incomunicabilidade humana. Tal remete-nos ao núcleo da profunda crise do homem vivida na sociedade contemporânea. Perder o próprio da sua humanidade: não saber falar/ comunicar.

O homem não vê o outro homem, torna-se fechado sobre si mesmo, procura satisfazer os seus interesses, está isolado, possui uma existência solipsista. É incapaz de comunicar-se, não sabe mais falar, está condenado a Ser só; a comunicação encontra-se fracassada. Porém, conforme tudo aquilo que o personalismo mostra sobre a essência do ser humano, este ser é por essência um ser relacional e dialogal, podendo afirmar em última instância que o fracasso da comunicação é o fracasso do homem. No texto *Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele* podemos concluir que o que leva ao fracasso daquela relação, ao fracasso do ser humano culminando com uma morte é essa falha de comunicação tão presente,

EXECUTIVA *Que disparate! Eu nunca falei de amor.*

OFICIAL *Precisamente... e eu gostaria que o tivesse feito, agora é tarde, em falando agora eu não poderia acreditá-la, está a ver como as coisas são?*
Florista avança passando cautelosamente junto da silhueta, o Oficial avança também mas deixa o braço estendido para a Executiva que também tem o braço estendido para o Oficial mas que não se tocam Adeus... *costumo jantar no Ex-Libris Bar.*

EXECUTIVA *E é onde, meu amor?*

OFICIAL *Eu disse adeus, não disse?*

EXECUTIVA *Mais valia que nunca nos tivéssemos encontrado... Vê-o desaparecer com a Florista. Posso dizê-lo, sim, agora sei que posso dizê-lo... mas já não vais ouvir-me. Ah, como são difíceis certas palavras... Deita-se suavemente com as flores sobre a silhueta, silêncio Amo-te... e depois? Que me importa o trânsito? Breve silêncio, ouve-se uma repentina e estridente travagem de automóvel, e logo o escuro.*

(NEVES, Abel, 1999: 42)

2.2.2. A solidão do Ser

Uma das hipóteses para a impossibilidade da comunicação é a separação do próprio ser. Nem a fala, nem as expressões corporais ou ações inconscientes atingem a solidão do ser,

Em primeiro lugar, é improvável que alguém compreenda o que o outro quer dizer, tendo em conta o isolamento e a individualização da sua consciência. O Sentido só se pode entender em função do contexto, o que a sua memória lhe faculta.

(LUHMANN, Niklas, 1999: 42)

A compreensão da comunicação assenta em dois aspetos: o interesse e o conflito. O interesse manifesta a vontade do eu isolado, um eu sem ouvido e sem olhos, pois não ouve nem vê o outro, originando o conflito na relação eu-outro. O outro torna-se um meio para a realização dos interesses e, quando isto não ocorre, surgem os conflitos.

Cada ser quer defender os seus interesses, promover as suas vontades, satisfazer-se a si próprio. Daí as relações sociais necessitarem ser lubrificadas e funcionais dando-nos a falsa impressão de que os homens em sociedade comunicam, pois estabelece-se uma harmonia entre as contradições.

O interesse que suscita o conflito acomoda-se de outra forma dando o eu por satisfeito. Assim, as relações alteram-se e dão-nos de novo a impressão de que a comunicação ocorre. As tensões e o mal-estar da comunicação é tão intenso que as situações evoluem não com os consensos mas sim com os conflitos, como é o caso no texto *Órbita Aberta*,

ELE *Vamos lá a ver as ocorrências cósmicas. Silêncio. Ela aproxima-se dele, acaricia-lhe a cabeleira. Não queres que ela viva agarrada às tuas saias, é isso?* Silêncio. Ele levanta-se, abraçam-se. *Por que temos sempre que nos magoar?* Ela encolhe os ombros. *E se estivermos enganados?*

ELA *O quê?*

ELE *E se o universo for fechado em vez desta coisa infinitamente aberta?*
Escuro.

ELA *Amo-te. Ouvem-se ainda as vozes dos astronautas. Foste ao meu perfume. As vozes dos astronautas deixam de ouvir-se, subitamente.*

(NEVES, Abel, 1999: 15, 16)

E também no texto *A Marte*,

MULHER SENTADA *Vais fazer as contas? Isso dá colhões de anos! Só me interessa o que vamos fazer as duas, o céu caguei. Levanta-se, olha para o interior do carrinho Foi um belo presente do teu ex, podes crer. Silêncio. Eu por mim deixo-os aí... se não precisas do carrinho.*

A OUTRA *Passo bem sem ele... passamos. Breve silêncio.*

MULHER SENTADA *Que fazemos? Sento-me outra vez?*

A OUTRA *Abraçando a mulher Vamos, há muito que fazer. É tão bom amar-te.*

MULHER SENTADA Espera... deixa-me só sentar mais um bocadinho...
Senta-se e balouça o carrinho de bebé. De repente até acho graça a isto... tu
não achas?

A OUTRA Desculpa... não percebo...

MULHER SENTADA Nada... não é nada... Levanta-se, abraçam-se e saem.

(NEVES, Abel, 1999: 214)

Os conflitos são choques e cisões que fazem o homem retroceder ao seu estado solipsista. Podem-se alterar algumas percepções, acumular informações, porém continua-se sem ouvir e ver o outro, sem alteridade; não há como estabelecer o diálogo quando a alteridade está ausente tornando-se hipócrita e vazio qualquer forma de diálogo. Assim, a rutura do face a face é radical, os seres sem rosto da sociedade constituem a separação comunicacional entre os homens, não há como dialogar pois a alteridade está totalmente ausente.

2.2.3. Princípio racional da comunicação

O princípio da racionalidade que rege a comunicação do eu e do outro é o da dominação. A razão busca a partir de si identificar o outro. Cria linguagens que possam torná-lo conhecido. A génese desta razão é a violência, pois abarca o outro a partir de si e todo o signo criado desta relação é altamente arbitrário. A relação estabelecida entre mim e o outro, parte de um princípio racional cuja característica desta relação é a dominação; dominar com um único objetivo: constituir o poder sobre o outro. Um dos textos onde mais se nota esta mesma dominação é em *Órbita Aberta* onde claramente a mulher busca todos os meios possíveis para dominar a situação, para ter constantemente a razão do seu lado fazendo com que o homem acate tudo o que ela diz. O modo agressivo como a mulher fala não deixa espaço para o homem poder-se defender, e tudo o que ele diz ou tenta fazer é mais um motivo para uma nova batalha dentro da mesma guerra, tudo o que ele diz é motivo para ela ser novamente agressiva, como por exemplo,

ELE Mas já deitei fora o espelho, moldura e tudo.

ELA Deitaste fora? Não guardaste os pedaços do espelho?

ELE Ia agora guardar!

ELA Pois é mas quem está grávida sou eu, não és tu, que eu saiba. Sempre a mesma trampa contigo! Eu gostava da moldura do espelho.

ELE Já sabemos.

*ELA Eu, grávida, numa casa onde o fornicador de serviço partiu um espelho?
Nem pensar!*

ELE Levantando-se e aproximando-se dela. Espera aí.

ELA Larga-me!

ELE Toquei-te?

ELA Não me toques!

(NEVES, Abel, 1999: 12)

Ao relacionar-se com o outro o eu apropria-se de técnicas e da razão cuja referência é o Si mesmo do sujeito, não há como estabelecer comunicação. O que a razão propõe é a sua autonomia cuja gênese é violenta e culmina na dominação. O outro é diluído em mim a partir das minhas categorias de conhecimento e sensibilidade. Não há comunicação, o que há é a luta dos contrários, pois cada ser ensimesmado busca autorreferenciar-se.

CAPÍTULO III - PROCESSO DE TRABALHO E ESPETÁCULO

3.1. PROCESSO DE TRABALHO

Um dos fatores que bastante me interessava era o facto de estar perante um texto cujo autor é português podendo entrar em contacto com ele para, não só assistir ao espetáculo, como também conversar sobre estes textos. Numa fase inicial pensei em entrevistá-lo antes dos ensaios começarem para assim poder ter uma ideia mais clara sobre as personagens, sobre o enredo e claro, sobre a sua temática. De certo modo, esta entrevista poderia limitar não só o meu processo de criação como também o dos meus colegas e do próprio encenador e, assim sendo, achei por bem adiar esta etapa para a fase pós-espetáculo sendo que,

[c]riado e sugerido pelo dramaturgo o texto não é, apesar disso, a lei do teatro. Será o início de uma aventura.

(NEVES, Abel, 2002: 33)

Entreguei os textos aos meus colegas um mês antes do início dos ensaios para podermos iniciá-los já com uma ideia bastante clara sobre do que se tratava e como seriam as personagens/ enredo. Teríamos assim tempo para cada um de nós em separado analisarmos os textos, fazermos as nossas deduções, ganharmos empatia com as personagens e criar sentimentos,

Pela análise o ator passa a conhecer melhor o seu papel. A análise é, também, um meio de familiarizar-se com a peça toda, pelo estudo das suas partes. Como num trabalho de restauração, a análise calcula o todo, fazendo viver vários dos seus segmentos. (...) A análise do ator é sobretudo a de sentimento, e é executada pelo sentimento.

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1984: 24)

Em relação ao meu trabalho enquanto atriz decidi decorar, pelo menos, o monólogo nessa altura visto ser o texto mais longo e o qual poderia causar mais problemas em relação ao processo de criação; os restantes textos decorei-os aquando dos ensaios. Em relação ao estudo das personagens fi-lo primeiramente sozinha e quando iniciámos os ensaios, julgava eu, já tinha uma ideia bem clara de cada personagem e das suas inter-relações.

O ator poderá recorrer à empatia durante os ensaios iniciais, evitando sempre qualquer identificação prematura. Deve ler o papel com espanto e contradição antes de memorizá-lo; deve avaliar bem o desenrolar dos fatos. O ator deve mostrar alternativas, outras possibilidades e que ele está representando uma das variantes possíveis.

(CARVALHO, Énio, 1989: 88)

Os ensaios iniciaram-se a 29 de Maio de 2013 e nesse dia dei também início à escrita de uma espécie de diário de bordo⁴. O intuito deste diário era anotar todas as etapas do dia-a-dia, objetivos alcançados e falhados, sentimentos, enfim, o que na altura achasse oportuno e que apenas poderia surgir com o decorrer do tempo e com as propostas e pedidos do encenador e também dos próprios atores. Tinha noção de que a recolha destas reflexões diárias iria contribuir bastante para o presente relatório, no sentido de ser um documento bastante pessoal onde não há uma sustentação de outros autores, mas sim da minha própria experiência o que, no intuito deste projeto, é bastante pertinente.

No primeiro dia de ensaios o encenador falou-nos de imediato da sua ideia sobre o espetáculo, sobre a conceção do espaço de cena. Em entrevista feita posteriormente a Manuel Coelho refere que,

(...) todos os textos, para além da incomunicabilidade, transportam-nos para um combate onde tem de haver um vencedor, alguém se tem que impor a alguém e isso é sistemático nos textos todos; da incomunicabilidade passamos ao lado combativo de «alguém tem que vencer» e daí que eu achasse que todos aqueles textos nos conduziam para autênticos rounds, cada texto é um round, é no fundo uma história, uma pequena história de um momento de vida com um princípio, meio e fim que se esgota ali, termina ali.

(Anexo C, pg. C2)

O facto de termos perfeita noção da ideia central do encenador ajudou-nos de imediato a entrar no “espírito” do espetáculo e assim construir as personagens tendo em conta o espaço físico em que estariam as suas cenas. Sabíamos que devido ao estarmos “enclausurados” num ringue nunca sairíamos de cena e em todas as mudanças de roupa e cenário, todos os lados para onde nos virássemos o público estaria a observar-nos, portanto entre cada cena, não era apenas uma mudança para uma próxima, mas sim a

⁴ Ver Anexo B

mudança para um novo *round* - como passámos depois a denominar - onde deveríamos encarnar a personagem de lutador de boxe que respira, limpa o suor, prepara-se fisicamente, confronta os adversários, enfim, que prepara o próximo ataque. A cada um de nós pertencia um canto do ringue onde tínhamos os nossos pertences, onde acabámos por construir o nosso mundo com os adereços de cada personagem.

Com o decorrer dos ensaios, obviamente, foram muitas as descobertas feitas, tivemos uma nova visão de quem eram aquelas personagens e o seu papel na cena. Fomos fazendo descobertas que demos como serem as corretas e com o avançar do tempo e por diversas vezes recuámos e mudámos de opinião. A busca pela personagem é de facto imensa e pode ser bastante demorada até termos uma ideia clara daquilo que achamos que é o real para nós, aquilo que devemos mostrar ao público. Muitas das vezes, e porque é sempre saudável, não estávamos de acordo, tentámos lutar pelas nossas ideias porém, conseguimos sempre chegar a um consenso. Foi no total vinte e cinco ensaios, cerca de oitenta horas, o tempo que demorámos juntos a construir este espetáculo.

Raramente chegamos a conhecer uma peça com uma só leitura. Frequentemente é preciso abordá-la de diferentes modos. Há peças cuja essência está tão profundamente implantada, que é preciso um esforço enorme para desenterrá-la. Talvez o seu pensamento essencial seja tão complexo, que exija uma decifração. Ou então a estrutura é tao confusa e intangível, que só chegamos a conhecê-la pouco a pouco, estudando parte por parte a sua anatomia.

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1984: 23)

Em relação ao meu processo de trabalho, e porque é um dos pontos fulcrais neste relatório, dediquei-lhe o Capítulo IV – Trabalho de atriz: reflexões metodológicas.

3.2. ESPETÁCULO



Cartaz

Ficha do espetáculo:

Além as Estrelas são a Nossa Casa

Texto de **Abel Neves**

Encenação de **Manuel Coelho**

Com **Ana Landum, Isabel Ribas e Luís Pacheco**

Cenografia **Natércia Costa**

Figurinos **Manuel Moreira**

Sonoplastia **André Teresinha/ Ricardo Moreira**

Desenho de luz **Diogo Rosando**

Horários **12 e 13 de Julho de 2013 às 21h30 e dia 14 de Julho de 2013 às 16h**

Local **Black Box do Teatro da Malaposta**

Foram apresentadas três sessões do espectáculo, sendo que cada sessão teve a presença de uma média de vinte pessoas. A sala denominada de *Black Box* tinha uma lotação de cerca de quarenta pessoas. Era suposto ser bastante intimista e penso que foi um objetivo cumprido com a escolha desta recente sala de espectáculos do Teatro da Malaposta: antigamente era a “Sala de Espelhos” apenas utilizada para ensaios de teatro e com barras fixas de dança, sendo que três das suas quatro paredes estão totalmente cobertas de espelhos. Atualmente, para além dessa função é também uma sala de espectáculos, a quarta do teatro, e que funciona sempre bastante bem com espectáculos de carácter mais intimista, como foi o caso. Os espelhos são tapados com grossas cortinas de algodão pesado de cor preta que dão continuidade ao chão também preto de linóleo. Quatro gruas de metal, uma em cada canto da sala, dão suporte a toda a “teia” suportando projetores, cenário e tudo o que for necessário para a construção de cada espectáculo. Num dos cantos está a *régie* composta apenas por uma mesa de luz/ som.

3.2.1. Partitura do Espectáculo



Visão geral do espaço cénico aquando da entrada do público

O público entra na sala ao som da famosa música de *Can Can* de Jacques Offenbach e depara-se de imediato com um ringue branco que ocupa quase a totalidade da sala. Em três das quatro frentes do ringue encontram-se duas filas com cadeiras escuras de metal para o público ocupar o lugar que preferir. Na frente com menos visão do ringue encontra-se já sentado um público especial: vários bonecos em tamanho real feitos de algodão grosso de cor cru, figuras sem rosto, sem roupa - o espelho da

sociedade atual, da incomunicabilidade humana; figuras estas que transitaram de um espectáculo anterior do mesmo encenador. Em três dos cantos do ringue encontra-se cada ator sentado no respetivo banco de madeira com uma toalha branca de algodão sobre a cabeça à espera do aviso sonoro de que o combate iria começar; estavam rodeados de objetos que construía não só o próprio mundo do ator, como das personagens que ali se viam a ganhar vida: baldes, flores, tesoura, casacos, chapéu, carrinho de bebé, folhas de papel. No único canto desocupado do ringue está um telescópio. A atravessar uma diagonal do ringue encontra-se uma fita de listas vermelhas e brancas, julga-se igual à da polícia, com a placa “DO NOT CROSS” vista dos dois lados. No chão uma silhueta a azul esboçada a giz no linóleo branco onde jazia um ramo falso de rosas e malmequeres: era o mote do primeiro combate – *Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele*.



Imagens da cena *Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele*

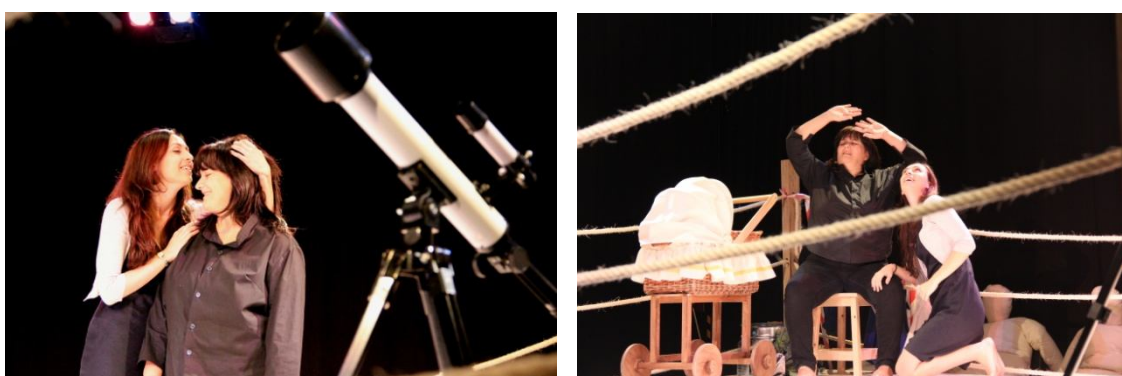
Todos vestidos de cores escuras e sempre descalços, são lançados para a cena ao som de um gongo bastante forte: um homem de calça de fato e camisa bem passada com um chapéu de Oficial da Marinha que segura debaixo do braço, uma mulher com avental azulão e um ramo farto de flores na mão que indica ser uma florista e, uma outra mulher de vestido muito escuro e blazer preto indicando ser uma executiva. De fundo ouve-se o ruído de uma cidade agitada, carros, buzinas, ambulâncias, falares altos mas dispersos que não se percebe o que dizem. A cena começou com todos a observarem aquele cenário, desenrolou-se e terminou com esta última personagem estendida no chão sobre a silhueta a agarrar no ramo de flores que ali estava de início, tendo o corpo meticulosamente encaixado na figura de giz. Três gongos, *blackout* e parte-se para outra cena. A luz de público instala-se e pode-se ver o homem a limpar o chão com uma esponja e água, a anterior florista a tirar a fita da polícia e a anterior executiva a despir o blazer e a vestir um novo casaco comprido, enquanto o homem desaperda a camisa azul

clara deixando ver por baixo uma t-shirt do mesmo tom. Sentam-se e esperam pelo novo gongo de partida para mais um confronto: *Órbita Aberta*.



Imagens da cena *Órbita Aberta*

Ambos estão sentados, a mulher, com uma grande barriga de grávida, observa para lá de uma janela imaginária. Ouvem-se comunicações com falhas semelhantes à dos astronautas. A cena começa, desenvolve-se e termina com um abraço terno e olhares apaixonados entre o casal. Três gongos, *blackout* e nova mudança. O homem senta-se e as duas mulheres mudam novamente de roupa: uma tira o casaco com a barriga de grávida para dar lugar a um pequeno casaco de malha de cor cinzenta que enverga sobre o mesmo vestido de linho azul escuro; a outra fica apenas com a sua roupa base: calças pretas e camisa também azul muito escuro. Preparam-se para o próximo *round*, respiram, aquecem os músculos e sentam-se à espera. Gongo. Mudança de luz. Início da luta *A Marte*.



Imagens da cena *A Marte*

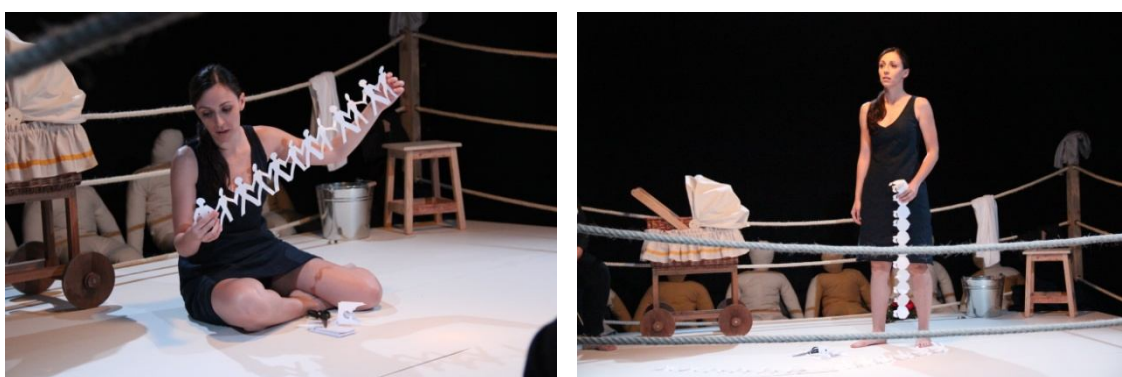
A mulher de vestido ocupa energicamente o centro do ringue e fita vários pontos no céu estrelado, a outra fica impaciente enquanto embala um peculiar carrinho de bebé feito em madeira e forrado a tecido. A cena começa, desenvolve-se e termina com as duas de mão dada como que a sair enquanto já mesmo no limiar do *blackout* se ouvem

pequenos miares que saem de dentro do carrinho. Três gongos. O homem fica apenas de t-shirt e coloca o telescópio no centro frente do ringue e senta-se a ver através dele; a mulher que anteriormente estava toda de escuro veste um casaco de malha azul céu, dando-lhe uma maior jovialidade. Senta-se no seu banco à espera do sinal sonoro de novo *round*. Gongos, mudança de luz e chega *Elétrico para o céu*.



Imagens da cena *Elétrico para o céu*

A mulher coloca-se estática no centro do ringue a olhar para o infinito. A cena começa, desenvolve-se e termina com o som de um elétrico que acompanha a saída da mulher; o homem recupera de novo o lugar onde estava no início da cena. Três gongos, todos se sentam e a mulher mais nova prende o cabelo num rabo-de-cavalo de modo a que a cara não seja tapada pelo longo cabelo castanho. Aguarda no seu banco com uma tesoura numa mão e um amontoado de folhas de papel brancas e dobradas, na outra. Fica apenas de vestido. Gongos, mudança de luz. Segue-se o monólogo *Eu, se não subo ao pessegueiro, morro*.



Imagens da cena *Eu, se não subo ao pessegueiro, morro*

A mulher ganha o centro do ringue e senta-se confortavelmente no chão pálido e frio. Começa a recortar formas imperceptíveis mas que mais tarde se vê que são *origamis* dão lugar a uma nova plateia (um lado masculino e outro feminino lembrando

os desenhos simples de crianças) e a uma fila de pêssegos. A cena começa, desenvolve-se e termina com a mulher de pé e estática no centro do ringue virada para um dos cantos infinitos segurando os seus pêssegos tão peculiares. Três gongos e *blackout*. Todos ganham os seus lugares iniciais junto dos bancos. Luz de público e agradecem ao som dos aplausos enquanto fazem uma coreografia harmoniosa. *Blackout*. As três figuras tomam as suas posições; sentam-se e colocam novamente as toalhas na cabeça. Recomeça a música inicial de *Can Can*. O público sai.

CAPÍTULO IV – TRABALHO DE ATRIZ: REFLEXÕES METODOLÓGICAS

O sistema de Stanislavski divide-se em dois grandes momentos: 1) o trabalho do ator sobre si mesmo; 2) o trabalho do ator sobre a personagem. O primeiro passou a ser o centro do sistema e a condição para chegar ao segundo.
(CARVALHO, Énio, 1989: 80)

Tendo presente este pensamento e sabendo, previamente, por experiência própria, que o facto de nos conhecermos a nós mesmos enquanto pessoas e enquanto atores é a base mais importante de todo o processo de trabalho, faria todo o sentido criar este capítulo que foi, no final de contas, para o qual me propus com este projecto: encontrar, perceber e corrigir os meus erros propondo-me a novas situações; descobrir em mim, enquanto pessoa comum, o que de facto me ajudava ou não ao criar personagens e, principalmente, em que é que eu mesmo me prejudicava. Não quero com isto dizer que em dez anos de trabalho consecutivo (maioritariamente no Teatro da Malaposta) nunca tenha evoluído ou percebido quais os meus erros e pontos fortes, mas tinha noção dos que poderiam aparecer ter em novos desafios ou ainda aqueles que teimam em persistir. Acredito que temos que ter a humildade para acreditar que estamos constantemente a aprender, que nunca ninguém sabe tudo que é necessário estarmos sempre atentos ao que de mau fazemos e sabermos aceitar todas as críticas, pois muitas vezes estamos tão embrenhados em determinados aspetos que acabamos por descurar outros igualmente importantes e que até então não havíamos dado pela sua presença. É sobretudo uma reflexão profunda, passada para papel, sobre o meu percurso enquanto atriz. Decidi dividir este capítulo em subcapítulos sendo cada um deles as dificuldades que mais tive durante o processo.

5.1. AUTOCRÍTICA

Quando o actor vive a sua personagem, não só abre caminho à inspiração como consegue realizar também um dos seus principais objetivos. Não basta exprimir só a vida exterior da personagem. É preciso ainda adaptar a ela todas as qualidades humanas próprias, vazar nela a sua alma. O fim fundamental da nossa arte é criar a vida profunda dum espírito humano e exprimi-la sob uma forma artística.
(STANISLAVSKI, Konstantin, 1979: 29 e 30)

Uma vez disseram-me: «os atores precisam de ser convencidos, terem a vaidade em chegar ao palco com a postura de “cheguei, agora olhem para mim”.» Mesmo quando não temos certeza daquilo que estamos a fazer, mesmo estando com dúvidas, temos sempre de seguir em frente e acreditar, não podemos entrar em autocrítica, o público não pode perceber de modo algum que existe algo a assombrar-nos e a pôr em causa aquilo que estamos a fazer. Quando se entra em autocrítica é caminho certo para arruinar o trabalho e, de facto, um dos meus maiores problemas era o medo: medo de falhar, de ser criticada, de não conseguir alcançar os objetivos e, a determinada altura, sem dúvida alguma que afetou o meu trabalho não me deixando evoluir. É necessário ter cada vez mais consciência de que todos erram, que faz parte do processo e que só assim conseguiremos alcançar o pretendido, superar as nossas falhas e não voltar a repetir o mesmo no futuro. O espectador não pode nunca sentir a nossa falta de confiança. Aos poucos consegui ganhar confiança em mim mesma e a evolução no meu trabalho foi bastante visível, fazendo com que fosse muito mais fácil corrigir os erros que tinha na realidade e que prejudicariam não só a mim como também aos meus colegas.

Obviamente que tal confiança, ou falta dela, não é algo que esteja apenas presente ali, no teatro, é algo que vem de fora, que está intimamente ligada à nossa vida. Sem dúvida que já fui uma pessoa bastante confiante em cena, achava que estava *ali* e iria fazer tudo bem, que mesmo que não tivesse chegado ao ponto que seria de esperar, iria ter confiança em mim de tal forma que chegaria onde era necessário. Houve realmente um tempo em que eu chegava ao palco e pensava mesmo “Vá, agora olhem para mim, é a minha vez”. Nesta altura não era de todo presunçosa, convencida ou egocêntrica, não, muito pelo contrário: tinha extrema confiança em mim enquanto pessoa e isso notava-se em tudo o que fazia. Infelizmente nem sempre controlamos a nossa vida e quais as etapas que necessitamos de ultrapassar, em que iremos ser postos à prova e, muitas vezes senão mesmo quase sempre, não estamos preparados para coisas que nos acontecem e, de facto, houve algumas situações que me fizeram tornar numa pessoa sem confiança, bastante nervosa, muito crítica para comigo mesma e, essencialmente, com medo. Felizmente este projeto surgiu durante o processo de “cura” mas que me ajudou não só no teatro como também na vida. A confiança tão depressa se ganha como se perde (e vice-versa) e acredito que estou no bom caminho para recuperá-la novamente pois,

O homem converte-se aos poucos naquilo que acredita poder vir a ser. Se me repetir incessantemente a mim mesmo que sou incapaz de fazer determinada coisa, é possível que isso acabe finalmente por se tornar verdade. Pelo contrário, se acreditar que a posso fazer, acabarei garantidamente por adquirir a capacidade para a fazer, ainda que não a tenha num primeiro momento.

(MAHATMA GANDHI, in *'The Words of Gandhi'*)

5.2. VERDADE INTERIOR

Embora tivesse alguns problemas nos diálogos, eu tinha noção sem dúvida alguma de que a minha maior provação (e por isso mesmo me propus a tal) seria na construção do monólogo. O mais próximo de monólogo que tinha feito passou por poemas ou textos bastante pequenos em espetáculos anteriores, mas nunca num texto relativamente grande com uma personagem concreta e específica. Fui eu que me propus a este desafio e, como tal, queria superar do melhor modo possível. Tal como previa uma das minhas maiores dificuldades é um vício já antigo: as frases cantadas (com os finais abertos). É uma luta constante, algo inconsciente e penso que advém bastante da minha “meninice” tão característica na minha personalidade; penso que o facto de há tantos anos participar em espetáculos para a infância influencia também um pouco neste sentido.

Este monólogo vive muito de transmitir imagens e precisava de passá-las para o público do modo mais correto, aliás, creio que só existe um modo correto de o fazer: com a verdade interior. O espectador tinha que ver aquilo que ia na minha mente, não só através das palavras mas principalmente através dos meus olhos. Só com a verdade interior se consegue que as palavras ganhem vida, que o olhar do ator guie qualquer um até à história daquela personagem. Mas não só da verdade interior do ator vive a representação, é necessário também alcançar a própria verdade interior da personagem; é a junção destas duas verdades que faz a diferença entre uma boa e uma má representação. Um inovador aspeto do trabalho de Stanislavski tem precisamente a ver com a verdade interior, em como representar o mundo interior ou subjetivo da personagem – os seus pensamentos e ações. Para ele o texto traz uma verdade única a ser descoberta e retratada em cena pelo encenador e pelos atores. É um processo de análise e, posteriormente, um processo psicológico de identificação que farão o ator encontrar a forma de dar verdade ao texto, passando pelo despertar da imaginação do

ator. Stanislavski teve como primeira fase das suas pesquisas sobre este parâmetro quando dirigia os principais dramas de Anton Tchekhov, *A Gaivota* e *O Cerejal*. Estas peças têm menos ação com dinâmica externa ou momentos em que as personagens estão a pensar, refletir e sentir sem verbalizar. Evidentemente, esta aproximação de Stanislavski ao texto traria um resultado benéfico para a construção da personagem, no modo de representar a sua vida interior. Teve assim várias ideias de como alcançar a sensação de verdade interior; uma dessas ideias foi a palavra “se”. “Se” é uma palavra que pode transformar os nossos pensamentos, permite que nos imaginemos virtualmente em qualquer situação: «Se eu fosse mais rico...», «Se eu tivesse um grande talento...». A palavra “se” transforma-se numa poderosa alavanca para a mente, fazendo com que as pessoas nos vejam como que erguidos sobre nós mesmos, dando uma sensação de certeza absoluta sobre circunstâncias imaginárias.

Ao longo destes ensaios fiquei com mais consciência de que num texto não podemos pensar de antemão que em certa parte me vou revoltar, que noutra terei que me rir à gargalhada ou que ainda noutra tenho, obrigatoriamente, que chorar. É um erro prever quais as emoções que temos que ter ao dizer determinada frase pois em vez de ajudar o nosso trabalho apenas o bloqueia fazendo com que as nossas emoções não sejam as mais genuínas. Numa frase que, *à priori*, tudo indica que terei de dizê-la revoltada, fruto do seu conteúdo, posso perfeitamente dizê-la do modo mais calmo possível, ou seja, se para mim for mais sincero dizê-lo de determinado modo que não o esperado inicialmente então torna-se real não soando a falso para o público, passam a acreditar - a frase ganha vida. No monólogo *Eu, se não subo ao pessegueiro, morro*, aquando do seu estudo, mais concretamente quando estava a decorar o texto, sabia (ou achava que sabia) que no parágrafo,

(...) é o espírito democrático, conheço, e apetece-me escrever por aí apetece uma revolta, entrar nos gabinetes e pedir explicações já que nunca ninguém saberá explicar porque têm que deitar abaixo uma árvore, mesmo se é por causa dum viaduto que me passa diante da janela, e, se ninguém sabe explicar, por que raio hão-de ter autoridade para me matar?

(NEVES, Abel, 1999: 66)

teria que dizê-lo com raiva, onde expressava revolta e que então, logicamente, não faria sentido dizê-la de outro modo. Quando comecei a trabalhar no texto com o encenador percebi que era exatamente o contrário, que se a dissesse de modo suave, a dor e revolta

transmitidas seriam maiores, chegaria ao público de uma forma mais tocante e verdadeira.

Conclui então que quando as frases eram ditas com esta verdade interior, quando de facto sentia tudo o que dizia, automaticamente as minhas típicas *cantorias* deixavam de existir. Era eu e a personagem unidas, verdadeiras e em uníssono num tom que não passava por nenhuma *canção*.

5.3. NATURALIDADE

Stanislavski afirmou,

O ator precisa chegar e agir publicamente em cena com tanta naturalidade quanto em sua vida privada. O facto de ser observado por espectadores não deve inibi-lo em seu processo de encarnação da personagem.

(ASLAN, Odette, 1994: 268)

o que me levou um dia a fazer uma experiência para tentar *soltar* o monólogo, perceber como funcionava contar aquela história a pessoas que estariam totalmente alheias ao facto de se tratar de um texto de espetáculo. Assim como mencionei no diário de bordo escrito aquando dos ensaios,

(...) decidi fazer uma passagem do monólogo no bar do teatro enquanto iam passando várias pessoas, as conversas era naturalmente altas e ajudou-me bastante pois percebi que abstraindo-me do próprio texto este sai de modo mais natural como se de facto estivesse a contar uma história às pessoas e senti-me muito mais livre de texto, nunca me enganei ao dizê-lo e consegui captar a atenção de quem lá estava, interessavam-se, de facto, pelo que eu estava a dizer. Esta experiência deu-me alguma confiança e muita vontade de, pela primeira vez, amanhã ensaiar o texto sem receios e ter a tal vaidade em mostrar o meu progresso ou o que penso ter conseguido.

(Anexo B, pg. B4)

No dia seguinte existiu de facto um bom avanço nos três diálogos pois soltei-me, não estava comprometida com os textos e comecei finalmente a divertir-me. Sabia que o monólogo continuava a ser o meu *calcanhar de Aquiles* e que ainda havia muito trabalho pela frente, mas sem dúvida que toda esta experiência me ajudou a perceber

como teria de embalar o texto e captar a atenção de quem me ouvia. Se tinha sido extremamente natural no bar, então não haveria motivo para não sê-lo também em cena. Era perfeitamente possível e tinha que tirar da minha mente a ideia que não ia ser capaz. Posteriormente nas frases ou parágrafos que tinham mais dificuldade dizia-os várias vezes ao dia, a várias pessoas e com várias inflexões ou mesmo sem pensar em como dizê-los, apenas dizia, de modo a perceber como seria mais natural, pois compreendia também como as pessoas reagiam ao que lhes dizia consoante a forma como falava.

5.4. MEMÓRIA AFETIVA

Para Stanislavski um dos grandes objetivos do ator é fazer com que este faça o público acreditar naquilo que está a ser vivido, numa ilusão de realidade, porém, não devendo o ator expressar-se com os seus hábitos mas sim construir a personagem e diferenciá-la da sua dimensão pessoal. O ator deve assim ter capacidade de despertar e vivenciar emoções genuínas em cena para sensibilizar o público e expressar a vida do espírito humano.

O ator deve fazer uma análise o mais completa e profunda possível sobre a vida da personagem, das suas características psicológicas e do seu comportamento de modo a que possa encontrar as ações e as diferentes emoções pelas quais passa a personagem. Tudo isto porque o ator deverá reagir como a personagem, deve colocá-la em determinada situação, definir os seus objetivos, os obstáculos que tem que superar, as relações com as outras personagens. Para tal é necessário que o ator recorra à sua memória pessoal, às suas vivências, a experiências parecidas e pelas quais já passou, enfim, como que emprestar as suas vontades e emoções à personagem. O âmago da construção da personagem não está no corpo nem somente em como o texto é dito, está principalmente em encontrar as motivações certas para o texto,

É preciso saber como estudar essas unidades, objetivos e momentos, em função do traçado já estabelecido de uma paixão, que lhes serve de guia. Deve-se ainda saber como dar a esses momentos, tirados do texto do autor, uma base viva e motivação interior. Em suma, deve-se subordinar o texto do papel não ao traçado externo, mas ao traçado interno do desenvolvimento da paixão determinada, tem-se de encontrar o lugar certo – no encandeamento de paixões – para cada instante do papel...

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1984: 89)

Lembro-me de um dia, já perto da data de estreia o espetáculo, ao conversar com o encenador sobre a história do pessegueiro, sobre as memórias afetivas que a personagem tinha sobre ele, comecei de tal forma a sentir a história da personagem e a transportá-la para a minha vida pessoal que comecei a chorar. Foi então que o encenador me disse: «Agora sim, estás a chegar lá». Foi realmente quando ganhei consciência do peso daquela história que à vista desarmada era tão simples. Foi com essa mesma simplicidade que decidi fazê-la chegar ao público, para mim era o que fazia mais sentido e como era mais verdadeiro. De facto, algumas pessoas que foram ver o espetáculo me diziam que ficaram de lágrimas nos olhos, que a história lhes tinha tocado imenso e, acredito muito sinceramente, que elas sentiram o que eu senti na conversa com o encenador, consegui fazê-las chegar ao ponto em que eu cheguei porque do mesmo modo simples que por outras palavras ele me falou do sentido da história eu consegui também apoderar-me dela e, com a minha memória afetiva, emprestá-la à personagem sentindo-a e fazendo-a ser sentida.

Assim como a memória visual pode reconstruir imagens mentais a partir de coisas visíveis, a memória afetiva pode ressuscitar sentimentos que se julgavam esquecidos até ao dia em que, por acaso, um pensamento ou um objecto os faz subitamente surgir de novo com mais ou menos intensidade.

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1979: 190)

5.5. SUBTEXTOS

Tórtsov hoje começou com uma pergunta: - o que entendemos por subtexto? O que é que se esconde por trás e por baixo das palavras textuais de um papel? (...) O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com “se mágicos”, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes.

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1989: 137)

Os textos quase nunca são só aquilo que parecem à primeira vista, na verdade parecem quase sempre revelar mais sentido nas suas entrelinhas, do que no próprio texto literalmente escrito. É na procura desse sentido oculto que devem ser criados os subtextos (ou complementos mentais) para tais momentos. Estes subtextos serão parte

do fluxo interno de estímulos e motivações do ator em cena e da verdade da personagem, que passa a ter mais de um nível de expressão. Estes subtextos não têm necessariamente que ser totalmente reveladores do mundo interno das personagens, podem até ser contraditórios em relação ao que se passa internamente.

A realidade interna, os impulsos interiores, assumem a forma de pensamentos nesses subtextos, como abordagens posteriores, não realistas, tendo esses impulsos outras formas, como por exemplo, impulsos físicos e energéticos. No caso específico do meu trabalho no monólogo, na procura da personagem, da minha verdade interior, no esmiuçar do texto,

(...) existiu um grande avanço, consegui torná-lo mais intimista e chegar à minha verdade. As marcações do construir o meu próprio mundo, estar fechada para mim mesma mas a contar a história ajudou nessa sinceridade procurada.

(Anexo B, pg. B5)

De facto, neste caso o subtexto (aqui revelado como algo físico e visível) que me foi sugerido ajudou-me bastante a encontrar o mundo interior da personagem que, na verdade, já era tão meu. Enquanto recortava as figuras em *origami*, e assim construía o meu mundo, sentia que cada corte feito no papel me dava a intenção correta, o “empurrão” que necessitava para o que iria dizer no momento a seguir, o que era o texto realmente escrito.

As palavras devem ser todas usadas com alma e sentimento. Enquanto atores devemos usar as palavras para que estas despertem no público e também nos colegas de cena um conjunto de sentimentos, pensamentos, imagens interiores, enfim, uma série de sensações que só são possíveis se experienciarmos tais sensações enquanto as dizemos ou enquanto fazemos determinado movimento, algo fisicamente visível.

... a palavra falada, o texto de uma peça, não vale por si mesma, porém adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém. (...) Também somos propensos a esquecer que a peça impressa não é uma obra acabada enquanto não for encenada no palco por atores e animada por emoções humanas autênticas.

(STANISLAVSKI, Konstantin, 1989: 139)

CONCLUSÃO

É preciso agir sobre o subconsciente, mas ficando no plano da consciência, passando da imaginação à interpretação pela utilização do condicional mágico, da observação, da memória da emoção, da fé cénica, da verdade interior e assim por diante. O verdadeiro trabalho do ator são os ensaios.

(CARVALHO, Enio, 1989: 82)

Se chorei durante o processo de ensaios? Sim. Saia dos ensaios de rastos porque não conseguia alcançar os objetivos, sentia-me incompetente, inútil, pois não percebia a razão de não conseguir chegar ao pretendido. Pensei que esta profissão não era para mim, que não tinha capacidades para ser atriz, questionei estes últimos anos em que *isto* é o meu trabalho. Achava que iria terminar o espetáculo e mudar de profissão, pensei em muita coisa negativa e não tenho vergonha de o admitir pois se não tivesse sentido tudo o que senti não teria agora as forças que tenho agora para continuar. Este projeto revelou-se então muito mais do que um projeto para o mestrado, mas sim como um projeto para a vida. Sei que precisava de ter levado os “puxões de orelha” que levei, que cada lágrima foi necessária. Sei que ainda ficou muito para trabalhar e que todos os textos podiam ser melhorados, mas também sei o que senti com os aplausos e elogios daqueles que assistiram.

Foi com a certeza de que iria encontrar bastantes dificuldades que me propus a este projeto e, de facto, senti que a missão foi totalmente cumprida nesse sentido. Os meus “calcanhares de Aquiles” surgiram logo e assim sendo começaram a ser trabalhados de imediato sendo que alguns deram bastante luta mas, com a ajuda do encenador e também dos meus colegas (no que diz respeito aos diálogos), penso que os consegui superar. O facto de tirar notas diariamente em formato de diário de bordo onde escrevia também os sentimentos que me ocorriam, fossem eles de revolta, medo, superação, desilusão, foi bastante positivo acabando por ser uma forma de os exorcizar. No caso específico do monólogo, que foi o texto em que senti uma maior dificuldade, senti que consegui chegar, talvez não ao supremo do que poderia ser, mas sim a um patamar apaziguador no que toca ao “espantar” os meus medos e alcançar novas conquistas. Fiquei bastante satisfeita com a minha prestação em todo o espetáculo – quando o terminava sentia que o dever tinha sido cumprido, sentia uma espécie de contentamento interior, uma leveza difícil de explicar e penso que isso seja a prova de ter sido, para mim, uma grande superação. Se podia ter sido melhor? Claro que sim.

Não só no monólogo como em todos os textos. Um ator nunca pode ficar descansado no sentido de achar que chegou a determinado estado de segurança e conforto deixando-se por ali ficar por tempo indeterminado e, com o intuito deste projeto seria então totalmente despropositado se assim o pensasse, pois se me propus a encontrar os meus erros para os corrigir, sinto que adquiri a capacidade e uma enorme vontade de ter muito mais tempo após esta descoberta e conseguir apresentar os textos ainda mais trabalhados e superar-me mais e mais. Penso que será mesmo isso que irá acontecer de futuro: identifiquei os erros, percebi como os ultrapassar e fiquei com a certeza de que a tudo o que me propuser será feito não a partir do zero, mas sim já com uma outra perspectiva. Tenho também a consciência de que cada caso é um caso e por isso mesmo em cada novo projeto que surgir irei ser confrontada com novas dificuldades que terão que ser resolvidas também a partir do zero.

Sendo que nem só da prática se *faz* um ator, foi-me bastante preciosa a leitura de várias obras que em muito me ajudaram não só no decorrer dos ensaios, como também após os mesmos durante as minhas reflexões, muitas das quais, apresentadas neste relatório. Embora por gosto pessoal me dedique à leitura de alguns textos sobre teatro e assuntos a ele adjacentes, se não tivesse tido esta formação académica onde durante as aulas do 1º ano como do 2º ano onde nos foram dados a conhecer novos autores e textos, acreditando que alguns devessem ser uma espécie de bíblia para os atores, talvez não os explorasse de modo tão profundo caso não tivesse o intuito destas reflexões mais intensas onde muitos textos me ajudaram a passar para a escrita algo que não conseguia, enfatizando assim as minhas ideias.

Também toda a experiência com os amigos/ colegas de elenco foi bastante importante no intuito deste projeto. Já nos conhecemos há vários anos e o facto de fazermos um espetáculo mais intimista e num registo diferente ao que estamos habituados foi um ponto altíssimo neste projeto. É verdade que poderia ter corrido mal, poderiam ter surgido problemas graves, mas a cumplicidade e vontade de fazermos o nosso melhor possível era enorme e, penso que tal conseguiu chegar até ao público. Foi, obviamente, bastante divertido, criativo, tivemos ótimos momentos durante os ensaios, outros menos bons, outros em que as coisas surgiam naturalmente e outros ainda que parecia que não iríamos lá chegar, contudo fomos capazes de o fazer sentindo-nos sempre os pilares uns dos outros. Ficámos com imensa vontade não só de fazermos outros espetáculos do género quer de repor este projeto mas desta vez com mais textos e

isso é mais que a prova de que as coisas correram realmente bem neste sentido que era também uma proposta para o projeto. Todos recebemos esta “lufada de ar fresco” de um modo bastante aberto pois era algo que já não fazíamos há algum tempo e, principalmente no meu caso em que sou a mais nova quer em idade como em experiência, mostrei a várias pessoas que nunca me tinham visto neste registo que, afinal, era capaz de o fazer.

Sem dúvida alguma que este projeto respondeu a todos os meus objetivos iniciais não só deste projeto como também de todo o mestrado. Sinto que foram cumpridos todos os parâmetros a que me propus trazendo-me todo o lado benéfico que pretendia e acrescentando até novas aprendizagens e experiências que jamais pensei em ganhar nestes dois anos de formação. Iniciei a minha carta de motivação para admissão ao mestrado com uma frase de Francis Bacon que descrevia o meu sentimento na altura e penso que seja também a frase correta para o término deste percurso,

Não há comparação entre o que se perde por fracassar e o que se perde por não tentar.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Claudenir Modolo (2009). *Sobre a incomunicabilidade humana*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo. Texto acedido na internet em 5 de Agosto de 2013.

ASLAN, Odette (1994). *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva

BERTHOLD, Margot (2001). *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, et. al. São Paulo: Editora Perspectiva

BRILHANTE, Maria João (2003). Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX. 1999, Além as Estrelas São A Nossa Casa, Abel Neves. *Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Acedido em Janeiro e Fevereiro, 2013, em http://c3icongresso2013.web.ua.pt/wp-content/uploads/2013/05/Normas_APA6th.Portugues.pdf

CARVALHO, Enio (1989). *História e formação do ator*, São Paulo: Editora Ática

DIDEROT, Denis (1993). *Paradoxo sobre o Actor*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Hiena Editora

FO, Dario (1999). *Manual mínimo do ator*. 2ª ed. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos Szlak. São Paulo: Editora Senac

HARTMANN, Richard (1989). Brevíssima história do projecto para o Teatro da Malaposta. *Malaposta, Revista de Teatro do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett*, Nº3: 1-7

LUHMANN, Niklas (1999). *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega

NEVES, Abel (1999). *Além as Estrelas são a nossa Casa*, Lisboa: Edições Cotovia

NEVES, Abel (2002). *Algures entre a resposta e a interrogação*, Lisboa: Edições Cotovia

SAGAN, Carl (2012). *Cosmos*, 8ª ed. Tradução de Maria Auta de Barros, Isabel Pereira dos Santos, Anabela Girol Dinis, et. al. Lisboa: Gradiva

SILVA, Alexandra Moreira da (2006). «Pelo caminho vicinal e outros desvios: Camilo Pellegrini e Abel Neves.» Ensaio, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: Porto. Texto cedido por Abel Neves.

STANISLAVSKI, Konstantin (1989). *A construção da personagem*, 5ª ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

STANISLAVSKI, Konstantin (1984). *A criação de um papel*, 2ª ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

STANISLAVSKI, Konstantin (1979). *A preparação do actor*, 2ª ed. Tradução de Artur Ramos. Lisboa: Arcádia

ANEXOS

ANEXO A

Textos escolhidos para integrar o espectáculo *Além as Estrelas são a nossa Casa*

A.1. QUEM NÃO QUER SER FRACO NÃO LHE VESTE A PELE

Ana Landum – Executiva

Isabel Ribas – Florista

Luís Pacheco – Oficial

O contorno do corpo de um homem está desenhado a giz no chão. Um par de sapatos e um bouquet de flores abandonados. Uma fita de plástico listada de vermelho e branco com a frase DO NOT CROSS demarca a zona. Uma vendedora de flores, com um ramo nas mãos, um oficial da Marinha e uma mulher executiva observam atentamente o desenho e durante algum tempo. Depois ouvem-se ruído de tráfego automóvel na cidade, um som algo longínquo que se mistura com sons de tilintar de copos num café e chilreio de pássaros, um cão ladrando de vez em quando, o quebrar das ondas do mar na praia, sons de motorizadas e silvos de gaivotas.

OFICIAL Podia ter sido eu. *Silêncio.*

FLORISTA Pois podia...

EXECUTIVA E a senhora, que tem as flores, também. Vejam, ficaram ali umas flores, ninguém teve o cuidado de as arrumar.

OFICIAL São necessárias para a reconstituição da cena do crime, não se vê? A não ser que seja uma visão do futuro... isso.

FLORISTA Mas que crime? Estávamos numa atmosfera tão boa e falam logo de crime. É mesmo querer puxar o disparate. Quem me dera que fosse agora o Santo António, fazia-se a procissão e a sardinhada, que fogueiras já não as há que eu tenho a impressão que até estão proibidas por causa dos incêndios nos lugares históricos e passava-se o dia numa beleza. Agora, falam logo de crime, nem à gente apetece sonhar. E por que há-de ser crime essa coisa?

OFICIAL Esta fita que está aqui... Do not cross...

EXECUTIVA Sempre podia estar em português ou a polícia agora manda vir as fitas do estrangeiro por causa da solidariedade entre corporações europeias?

FLORISTA De certeza que é para dar mais categoria ao crime, isso numa língua de fora dá boa imagem ao governo, seja ele qual for, graças a Deus. E o que é que diz?

OFICIAL É inglês. Não passar daqui, não atravessar, ficar onde estamos, aguentem aí... tudo traduções mais ou menos conformes ao que está escrito.

FLORISTA Se calhar o crime foi em Inglaterra e nós é que temos que aturar a investigação. Quero saber quanto tempo vou ficar deste lado. Ao menos podiam arranjar uma passagem por cima da coisa, facilitava a vida a quem quer trabalhar, não é?

EXECUTIVA Isto com a internet descobrem num instante.

OFICIAL Num instante o quê? *Silêncio, olham fixamente o desenho.*

FLORISTA Cá para mim era um fraco.

EXECUTIVA Como?

FLORISTA Atravessou-se no caminho de alguém, alguém que ia com pressa, só isso, parece-me que deve ter sido isso, engano-me pouco nas minhas intuições, acerto sempre nas horas, basta-me fechar os olhos e pensar num relógio de sol que há na minha aldeia, ora vejam lá os relógios. *O oficial e a Executiva consultam os relógios, a vendedora fecha os olhos, breve silêncio. Dez e vinte! É ou não? Os dois confirmam.* Nunca falho e é um gosto que tenho. *Breve silêncio o Oficial inclina-se na direção do desenho.*

OFICIAL Curioso... talvez tenha sido um fraco, sim...

FLORISTA E eu que dizia?

OFICIAL É o que estou a dizer, a confirmar o que disse... talvez a confirmar. Que sabemos nós?

EXECUTIVA Essa hipótese de o crime ter sido cometido em Londres... há tantos crimes naquele nevoeiro do Tamisa que eu nem sei se isto não esconde mas é uma data de outros crimes, mais hediondos até que este.

FLORISTA E este foi como?

OFICIAL O sujeito branqueava o dinheiro do tráfico, o problema foi que branqueou demais, isto é, foi fazendo um pé de meia à parte, uma continha pessoal, e quando teve que prestar contas desculpou-se com a namorada e foi quando convidou a rapariga para um jantar nas docas que lhe apareceu o tipo do telefonema da tarde com uma dedeira a jeito enfiada na mão, o problema nem terá sido tanto o carquilha que levou, foi mais o modo como caiu empedrado, estavam já muito perto do restaurante, a rapariga acabou por apanhar boleia do pugilista. Ele podia era ter oferecido as flores mais cedo ou só depois do jantar porque ir com elas na mão até ao restaurante não me parece lá muito interessante.

FLORISTA Normalmente são elas que levam as flores, eles têm uma vergonha danada. Talvez que ela tenha atirado o ramo para cima dele logo que apanhou boleia.

EXECUTIVA Sim, faz sentido, sim... ela vai com as flores, ele tem o problema com o homem que lhe aparece à frente e com a pressa de apanhar a boleia do agressor, ela atira o ramo... até serve de homenagem. *Silêncio.*

FLORISTA Não me sai da ideia o fraco. Já pensaram como está hoje o mundo organizado? Fracos dum lado, fortes do outro. É claro que também há os assim-assim. Mas este era um fraco... foi.

EXECUTIVA O mundo sempre esteve organizado assim, não vejo necessidade de estarmos sempre a falar disso.

FLORISTA Olhe, eu é a primeira vez que lhe falo, quando foi que a encontrei? Nunca, a sua cara é-me igualzinha ao mundo inteiro, aos clientes todos que me aparecem a comprar uma rosita e lá vão para o desconhecido, nunca mais os vejo. Vai-me acontecer o mesmo consigo, daqui a nada, tchauzinho, bom dia, e cada uma para a vida que lhe dá mais jeito... *O oficial, muito cauteloso e olhando para todos os lados, passa por baixo da fita DO NOT CROSS e vai deitar-se sobre a silhueta, procurando ajustar nela o seu corpo, as mulheres olham-no com atenção, silêncio.* Como se sente?

OFICIAL Normal... na mesma... é uma posição cómoda.

EXECUTIVA Por que se lembrou de ir deitar-se aí?

OFICIAL Repare, mais um bocadinho e quase podia ser uma posição fetal.

EXECUTIVA Se o vêem assim deitado...

FLORISTA O meu marido costumava dormir assim, de barriga para baixo, ressonava contra a almofada, Deus levou-mo com ele no sono, quem me dera.

EXECUTIVA Está a sujar a farda. *O oficial levanta-se e apressadamente volta ao seu lugar, olha fixamente a Executiva. Silêncio.*

FLORISTA Pobrezinho, se calhar era preto, esses bandalhos carecas, esses galdérios que andam aí, foram eles de certeza, pobrezinho, um fraco, vinha na vida dele, parou aí na montra para ver qualquer coisa e de repente saltam-lhe em cima esses galdérios, já estou a ver, e isto na Inglaterra, que eu não conheço, não pode ter sido aqui, que nós não somos racistas, onde é que já se viu nós sermos racistas? Na Inglaterra, sim, está aí escrito no plástico, e foi-se a ver e o preto até era inglês, eles lá têm mais pretos do que nós, pretos ingleses, uma vizinha minha até casou com um mas é só inglês, a minha irmã é que montou casa com um de Angola, foi um casamento lindo, até foi lá a porcaria da sic mas pronto é uma joia de pessoa, onde é que nós somos racistas? Olhe, esse é que fraco não é, começou a pendurar fios de eletricidade e já têm os dois uma loja de ferragens, a minha irmã o que gosta mais de fazer é de preencher guias de remessa e coisas assim mas também está ao balcão.

OFICIAL Não me parece muito bem olhar assim para si, não é educado. Obrigado por me ter chamado a atenção para a farda. A minha vida não tem sido fácil, não vale a pena contar-lhe, há milhões de casos semelhantes, eu sou semelhante a milhões por esse mundo fora, pode reconhecer-me em muitos lugares, não me olhe assim, por favor, em criança olhavam-me desse modo e eu sentia-me perdido. Em todas as viagens que fizer há-de sempre encontrar alguém que seja a minha semelhança e terá saudades desse dia em que nos encontrámos. Então, está a chorar? Por favor, não era minha intenção que houvesse tristeza... Ah, sorri, ainda bem...

FLORISTA Nem um polícia para explicar a coisa, um funcionário qualquer da câmara, ninguém, nada, e a gente à espera de sair daqui, tudo entupido por causa duma investigação que já se sabe no que vai dar, inquéritos!

OFICIAL Há pessoas que deixam esta vida por amor, está de acordo?

EXECUTIVA Quem, eu?

FLORISTA Eu acho que vou passar adiante, pouco me importa de deixar pegadas na encenação, eles deviam saber que esta coisa muito tempo aqui empata o mundo inteiro. Ficam? Ai, que tontura me deu, deve ser a tensão baixa, melhor a baixa que a alta. Ficam?

OFICIAL Espere. A sua loja fica onde?

FLORISTA Está para trás, que me quer?

OFICIAL Estou capaz de lhe comprar uma dúzia de jarros, gosto de jarros, você na gosta?

EXECUTIVA Quem, eu?

FLORISTA Tenho jarros, tenho, mas porque não aproveita essas que aí estão, foram colhidas hoje, vê-se.

OFICIAL Caramba, não posso oferecer essas, pertencem ao crime, têm uma história. Eu quando compro flores gosto que elas não tenham ainda qualquer história.

FLORISTA Você é um tímido, é o que é. *Vai buscar o bouquet e entrega-o à Executiva.*

EXECUTIVA *Para o Oficial* Obrigada, gosto muito, e ali não iriam servir para nada. *Breve silêncio.*

FLORISTA Uma pessoa que não seja igual aos dominantes, que ande devagar, o que lhe pode acontecer? Está aí à vista. Pode ter sido um peão, atravessou a rua, o trânsito é o que a gente sabe, não deixa de ser crime, não é? Todos dizem que os carros são armas, seja em que rua for, na passadeira, na estrada, não interessa. Há tipos doidos, há. Há aqueles que se escondem dentro das casas atrás dos vidros das janelas e um belo dia, vá-se lá saber porquê, desatam a dar tiros para a multidão, na América há muito disso, toda a gente sabe. *Executiva olha à volta, um pouco inquieta.*

EXECUTIVA Sim, mas aqui não estou a ver que haja gente dessa, não é?

FLORISTA Às vezes mandam só um tiro, um tiro e pronto, o suficiente para cair um fraco, eles parece que até vão lá pelo cheiro, mesmo à distância, o cheiro, a cor da pele,

a roupa, sei lá... as ideias... outras vezes atiram por atirar e a impressão que dá é que acaba sempre por cair um fraco... Há uma razão, é preciso não esquecer, é o ódio... Ficam?

OFICIAL Atravessamos, é o melhor, isto não é a guerra, não pode ser a guerra, alguém ouviu falar em guerra por estes lados? Se ficamos deste lado, se respeitamos tudo, tudo o que nos dizem, onde vamos nós parar? À casota deles, não é verdade?

EXECUTIVA Casota de quem? É um discurso muito radical, oficial.

OFICIAL Gostava de entrar numa revolução, e Deus sabe se entrarei, em qualquer altura. Para já, para já, apetece uma revolta.

FLORISTA Comer leitão e jaquinzinhos já dá para irritar os lordes. *Passa para lá da fita de plástico.* A minha loja fica lá para trás, se um dia precisarem, nem que seja só para saber que continuam vivos... os meus clientes é o que fazem, flores, flores, flores, sempre as flores.

OFICIAL Vou consigo. Com esta senhora nunca poderia entender-me, como explicar? Acho que sabemos conversar mas depois há qualquer coisa que impede que eu possa amá-la.

EXECUTIVA Que disparate! Eu nunca falei de amor.

OFICIAL Precisamente... e eu gostaria que o tivesse feito, agora é tarde, em falando agora eu não poderia acreditá-la, está a ver como as coisas são? *Florista avança passando cautelosamente junto da silhueta, o Oficial avança também mas deixa o braço estendido para a Executiva que também tem o braço estendido para o Oficial mas que não se tocam* Adeus... costume jantar no Ex-Libris Bar.

EXECUTIVA E é onde, meu amor?

OFICIAL Eu disse adeus, não disse?

EXECUTIVA Mais valia que nunca nos tivéssemos encontrado... *Vê-o desaparecer com a Florista* Posso dizê-lo, sim, agora sei que posso dizê-lo... mas já não vais ouvir-me. Ah, como são difíceis certas palavras... *Deita-se suavemente com as flores sobre a silhueta, silêncio* Amo-te... e depois? Que me importa o trânsito? *Breve silêncio, ouve-se uma repentina e estridente travagem de automóvel, e logo o escuro.*

A.2. ÓRBITA ABERTA

Ana Landum – Ela

Luís Pacheco – Ele

Um homem está sentado a uma mesa. Uma mulher, grávida, observa para lá de uma suposta janela. Um telescópio está colocado a um canto. Há uma pequena jarra com flores sobre a mesa. Ouvem-se, distantes, sons de comunicação entre astronautas e o centro de controle terrestre.

ELA Pessoas

ELE O quê?

ELA Não perguntaste o que estou a ver?

ELE Perguntei... há dez minutos. *Breve silêncio*

ELA Gostava da moldura do espelho da casa de banho, não sei porque tiveste que dizer que era horrível. Eu gostava.

ELE Eu gostava! Até parece que mandei fazer palitos com a moldura. Caiu, era velho, partiu-se, acontece.

ELA Não caiu por acaso.

ELE Caiu. *Silêncio*. Penso no que pode ter havido antes de haver isto tudo e dá-me um sobressalto. O universo... tu não tens um sobressalto? *Breve silêncio*. Tudo começou com uma explosão... parece que ainda há vestígios disso... onda rádio, ou lá o que é. Mas... e antes? Porra, não acredito que não tenhas um sobressalto.

ELA O que é que tu queres? Somos diferentes. Não te esqueças que tens que levar os pedaços do espelho para o mar.

ELE Tenho porquê?

ELA Aquela coisa dos sete anos.

ELE Vou agora atirar com o espelho para a água!

ELA O problema é teu.

ELE Ainda alguém espeta um caco nos pés. Eu a fugir da má sorte e outro a apanhá-la, não é justo.

ELA Então fica com eles. Mas noutra casa, aqui não.

ELE Mas já deitei fora o espelho, moldura e tudo.

ELA Deitaste fora? Não guardaste os pedaços do espelho?

ELE Ia agora guardar!

ELA Pois é mas quem está grávida sou eu, não és tu, que eu saiba. Sempre a mesma trampa contigo! Eu gostava da moldura do espelho.

ELE Já sabemos.

ELA Eu, grávida, numa casa onde o fornicador de serviço partiu um espelho? Nem pensar!

ELE *Levantando-se e aproximando-se dela.* Espera aí.

ELA Larga-me!

ELE Toquei-te?

ELA Não me toques!

ELE *Sentando-se.* Não achas essa coisa um bocado estúpida?

ELA Não sei porquê.

ELE Estás preocupada com os restos de um espelho que se partiu...

ELA Que tu partiste.

ELE Seja, que eu parti... parti nada mas está bem, se ficas contente, está bem, que eu parti. Estás preocupada com a merda dum espelho partido?

ELA Partido nesta casa, pelas tuas mãos, tu, o pai desta criança que trago aqui.

ELE Ela assim vai ouvir tudo, vai espantar-se, há-de achar isso uma parvoíce pegada. Quando for crescida vou-lhe contar, ai isso é que vou. A mamã estava muito preocupada com um espelho que apareceu partido, sabias, bebé? Vá, come a papa, senão vou

chamar a mamã e ela conta-te a história toda desde o princípio. Queres ouvir a história toda desde o princípio? Vá, come a papa... isso, come a papa... bonita... Vês, não vai querer ouvir a tua história.

ELA Sabes, minha querida, o teu papá é um estúpido de um convencido.

ELE É um estúpido mas se não fosse o papá a pequerrucha não estava cá.

ELA Sabes, está convencido que é o único fornicador do mundo.

ELE À minha maneira, sou, claro. Alguém que me prove o contrário. *Silêncio.*

ELA Que estupidez...

ELE Também acho.

ELA ... que estupidez essa coisa de dizeres “até parece que mandei fazer palitos com a moldura.”

ELE Fiz pior, pelos vistos, deitei tudo fora.

ELA E eu grávida dum monstro!

ELE Tu vê lá se tens tento na língua! Ela está a dar atenção a tudo o que dizemos.

ELA Se está ou não, eu é que sei, ou agora também já sentes os efeitos da minha gravidez?

ELE Uma grande injustiça, esta coisa toda. Se pudéssemos voltar atrás...

ELA E podemos, quem é que te disse que não podemos? O tempo não anda só para a frente, não sabias?

ELE Anda para trás, para os lados, que me importa? Estou por tudo.

ELA Tu, tão amigo das coisas do universo, não percebo... devias saber que o tempo pode levar-nos para trás. Se pudéssemos voltar atrás... e depois?

ELE *Levantando-se.* Desculpa, eu não queria...

ELA Quietos!

ELE Porra, mas eu só me levantei!

ELA Estás ai muito bem, não é preciso estarmos em cima um do outro, para conversarmos estamos muito bem assim. Larga-me!

ELE *Sentando-se.* Mas eu agarrei-te?

ELA Estás sempre em cima de mim... *silêncio.* Quero que ela nasça para o mundo em órbita aberta. *Ele olha para ela, perplexo.* Como alguns cometas... viajam rasantes ao sol... curvam em parabólica e seguem para o infinito... gostaria que a vida ela fosse assim... é o mais belo movimento. *Breve silêncio.* Qual é a admiração?

ELE É bonito o que disseste... órbita aberta... nem sei como te ocorreu. *Silêncio.* Viajam rasantes ao sol é como quem diz... o gelo vai derretendo, é verdade... é por isso que se vão desfazendo... ficam com aquelas cabeleiras... passam bem longe... *Breve silêncio.* A minha filha um cometa... quando foi que sonhaste isso?

ELA Desde que fornicámos.

ELE Já lá vão...

ELA Sete meses. Espero que na vida dela não encontre um homem como tu.

ELE Vamos lá a ver as ocorrências cósmicas. *Silêncio.* *Ela aproxima-se dele, acaricia-lhe a cabeleira.* Não queres que ela viva agarrada às tuas saias, é isso? *Silêncio.* *Ele levanta-se, abraçam-se.* Por que temos sempre que nos magoar? *Ela encolhe os ombros.* E se estivermos enganados?

ELA O quê?

ELE E se o universo for fechado em vez desta coisa infinitamente aberta? *Escuro.*

ELA Amo-te. *Ouvem-se ainda as vozes dos astronautas.* Foste ao meu perfume. *As vozes dos astronautas deixam de ouvir-se, subitamente.*

A.3. A MARTE

Ana Landum – A outra

Isabel Ribas – Mulher sentada

Uma mulher está sentada num banco de jardim, óculos escuros, e baloiça lentamente um carrinho de bebé. Tem o olhar preso algures. Outra mulher está em pé e orienta o corpo até imobilizar-se, supostamente para o dito oriente, e fixa também o olhar, algures. Silêncio.

MULHER SENTADA Estás a olhar para onde?

A OUTRA Nada... em frente... aqui diante de nós... a oriente... Alpheratz...

MULHER SENTADA Lá vens tu com as estrelas.

A OUTRA Não sou eu... elas é que estão aí... Alpheratz a estrela mais brilhante da constelação de Andrómeda, alfa Andrómeda... daqui lá são mais ou menos setenta anos luz... 300 mil quilómetros por segundo... 9 trilhões e 500 bilhões de quilómetros por ano... setenta anos... *Breve silêncio.*

MULHER SENTADA Não era preciso fazeres a conta.

A OUTRA ...mesmo no canto do quadrado de Pégaso... e subimos... subimos e outra alfa, a mais brilhante de Cisne, Deneb... *Olha na vertical por cima da cabeça...* e ainda outra alfa... mesmo no zénite, agora... a luminosa Veja, alfa da Lira... *Silêncio*

MULHER SENTADA Gostava que me disseses como vês isso tudo com este sol.

A OUTRA Tenho o mapa do céu na cabeça... e para o dia de hoje, neste Novembro de sol, é assim, Vega está mesmo aqui por cima das nossas cabeças. *Silêncio*

MULHER SENTADA Continuas a achar que este é o melhor sítio, não é? *Breve silêncio* Queres balouçar tu um bocado? *A outra acena que não.* Não quero mais relatórios do céu e muito menos com o sol que temos. *Breve silêncio.* Qual foi o nome que disseste... da primeira estrela?

A OUTRA Alpheratz... cem vezes mais brilhante que o sol.

MULHER SENTADA Como consegues meter essas coisas todas na cabeça?

A OUTRA Consigo.

MULHER SENTADA E serve-te para quê?

A OUTRA Para responder às tuas perguntas. *Breve silêncio.*

MULHER SENTADA Amar-te... é difícil.

A OUTRA O quê?

MULHER SENTADA Ir... a Marte. Mais cedo ou mais tarde descobrem água. *Breve silêncio.* Foda-se, Clara, estou farta disto! Não fazes a ponta dum corno, passas o dia a olhar para o céu e eu que me amanehe com esta merda, não é?

A OUTRA Mas que foi que eu fiz?

MULHER SENTADA Nada! Por não fazeres nada é que eu estou para aqui feita naba à espera que passe um palerma qualquer e lhe dê para engrajar com os gémeos.

A OUTRA Gémeos! Tu tens cada uma... gémeos!

MULHER SENTADA E não são, porra? E depois o que é que eu tenho a ver com isto?

A OUTRA Desculpa, disseste: para viver em tua casa ou eu ou eles! Disseste ou não disseste?

MULHER SENTADA Claro que disse mas o problema é teu, não tenho que estar aqui sentada com este ar de viúva.

A OUTRA Estás porque queres, ninguém te obrigou.

MULHER SENTADA Estava bem era aí em pé a olhar para o céu... aí é que eu estava bem.

A OUTRA Podemos trocar se quiseres.

MULHER SENTADA Podemos trocar! Mas eu percebo alguma coisa de estrelas?

A OUTRA Então deixa-te estar onde estás. *Silêncio.*

MULHER SENTADA Mas será que não passa ninguém por aqui? Que merda de jardim foste descobrir.

A OUTRA Foi o que me disseram, parece que costumam aparecer por aqui uns gajos interessados.

MULHER SENTADA E damos o carrinho também?

A OUTRA Vai tudo. *Breve silêncio.* E não me vais chatear mais, pois não? Fiz-te as vontades todas, não fiz? *Sorrindo.* A Marte... *Breve silêncio...* Um planeta feito de gás e poeira... e depois não tem camada de ozono, sabias?

MULHER SENTADA Estou-me a cagar. Gostava era de saber quando vou sair daqui. Que horas são?

A OUTRA Duas e dez.

MULHER SENTADA Vinte e um de Novembro... odeio o Outono, pronto. Deixamos isto e depois, vamos para casa?

A OUTRA Claro.

MULHER SENTADA E o que vai acontecer?

A OUTRA Há-de passar no zénite o Cisne... e o Lagarto... e Andrómeda... só a largura da Andrómeda é para aí 100 000 anos luz.

MULHER SENTADA Vais fazer as contas? Isso dá colhões de anos! Só me interessa o que vamos fazer as duas, o céu caguei. *Levanta-se, olha para o interior do carrinho* Foi um belo presente do teu ex, podes crer. *Silêncio.* Eu por mim deixo-os aí... se não precisas do carrinho.

A OUTRA Passo bem sem ele... passamos. *Breve silêncio.*

MULHER SENTADA Que fazemos? Sento-me outra vez?

A OUTRA *Abraçando a mulher* Vamos, há muito que fazer. É tão bom amar-te.

MULHER SENTADA Espera... deixa-me só sentar mais um bocadinho... *Senta-se e balouça o carrinho de bebé.* De repente até acho graça a isto... tu não achas?

A OUTRA Desculpa... não percebo...

MULHER SENTADA Nada... não é nada... *Levanta-se, abraçam-se e saem.*

A OUTRA Oxalá alguém passe por ali.

MULHER SENTADA Há-de passar, não te preocupes... passa sempre alguém.

A OUTRA Achas que vais viver bem em minha casa?

MULHER SENTADA Sempre numa boa, já sabes... vai ser bom... o gajo deixou-te cartões de crédito?

A OUTRA Sim.

MULHER SENTADA Sabes o que eu acho? Devíamos marcar os homens como eles marcam o gado.

A OUTRA *Rindo.* Com o ferrinho de queimar o leite creme, não? *Saem. Escurece lentamente e uma luz ténue fica sobre o carrinho. O fundo da cena poderá mostrar um céu estrelado. Ouve-se o miar de gatos recém nascidos. Escuro.*

A.4. ELÉCTRICO PARA O CÉU

Isabel Ribas – Mulher

Luís Pacheco – Homem

Junto a uma das entradas de cena está um poste de paragem de eléctrico. Uma mulher espera. Um homem observa o céu através de um telescópio

HOMEM Hoje a lua vai esconder saturno, o senhor dos anéis, quer ver? *Mulher olha para o homem e sorri.* Uma hora depois voltará a aparecer... é assim.

MULHER Venho do hospital, vou para casa.

HOMEM Ah...

MULHER Vou morrer. *O homem olha para a mulher, silêncio.* Vou morrer, é isso, desculpe. *Breve silêncio.* E vêem-se bem os anéis?

HOMEM Vai morrer... como?

MULHER Ainda não sei. Ninguém sabe, não é? Talvez fique a dormir e depois em vez de conversar consigo converso com a eternidade, que é uma senhora que ultimamente me aparece todas as noites no meio dos sonhos. Ainda teimo em adormecer com a ideia de que tudo no céu é ainda mais belo do que parece que é. No fundo sonho com luz, e essa senhora tem um vestido estampado de estrelas, claro. *Silêncio* Há quanto tempo passou o eléctrico?

HOMEM Uns cinco minutos. *Breve silêncio.* Morrer, morremos todos, não é? *Silêncio.* Sabe, aquilo dos anéis é poeira e pedrinhas... partículas.

MULHER Sei. Além as estrelas são a nossa casa.

HOMEM Como disse?

MULHER Além as estrelas são a nossa casa. Preparo-me para essa coisa, não sei se boa, não sei se má, nada disto talvez, outra coisa, e pergunto-me se não deveria ter pensado em tudo isto um pouco mais cedo, mas pode ser que não seja ainda tarde para compreender o sentido da vida. Não é fácil... agora não é fácil por isso ando a sonhar a eternidade mas às vezes dá-me para sorrir, afinal todos temos este destino e há que

tomar chá com ele... não acha? *Breve silêncio* Ainda esta manhã disse para mim, okei, este mundo está visto, vamos lá a saber como é o outro. Mas não é fácil, não é fácil...

HOMEM Se conseguisse que você olhasse para saturno, aqui no telescópio, sentir-me-ia mais à vontade. Não quer experimentar? Nunca viu saturno?

MULHER Não.

HOMEM E não tem curiosidade?

MULHER Qualquer pessoa tem mas não me apetece, queria que chegasse depressa o elétrico.

HOMEM Vá lá, chegue-se aqui, espregate, vai ver que é bonito. *Ela olha para o telescópio e depois aproxima-se. Vá... aproveite e veja bem a lua. Ela espregate. Silêncio. Depois afasta-se e vai colocar-se de novo na paragem. Então? Silêncio.*

MULHER É um planeta gelado, não é?

HOMEM Um bocadinho frio, sim... bom, depois dele ainda temos Úrano, neptuno e plutão.

MULHER O problema foi aceitar... Quando os médicos me disseram, a primeira coisa que senti foi o chão a ir-se embora e eu numa roda. Depois chorei. Por mais filosofias de salvação que existam nenhuma é capaz de travar a má disposição que dá uma notícia assim... Isto digo eu, claro, porque as filosofias devem tornar as coisas mais fáceis, acho. Agora é que reparo que nunca ouvi ninguém queixar-se... *Breve silêncio...* queixar-se por causa das filosofias... deviam ajudar-nos a morrer, não? Afinal é sempre a vida que está em jogo... *Sorri* Já está aqui há muito tempo?

HOMEM Desde as oito e meia.

MULHER Olhe, estão a chegar umas nuvens.

HOMEM Por isso é que aproveito todos os bocadinhos para observar.

MULHER E ovnis?

HOMEM Ovnis, o quê?

MULHER Já viu algum?

HOMEM Nunca.

MULHER E acredita?

HOMEM Não é uma questão de fé.

MULHER Então?

HOMEM É uma questão de aparecerem ou não.

MULHER Tenho um amigo que diz que viu um ovni ali por cima da serra dos Candeeiros, sabe onde é? E sempre que voltamos ao assunto ele diz, acreditem ou não, eu vi, e a seguir cala-se. É engraçado porque de uma maneira geral as pessoas que dizem ter visto esses objetos referem sempre a luz, as luzes... e a velocidade, a coisa desaparecendo no céu. *Breve silêncio.* Antes fazia um esforço para acreditar em certas coisas... agora é natural. *Breve silêncio.* Há três meses.

HOMEM Desculpe?

MULHER Não perguntou quando soube eu da minha história?

HOMEM Não... realmente ia perguntar-lhe mas não tinha ainda perguntado. *Breve silêncio.* Há três meses, foi?

MULHER Desculpe, eu não queria... olhe, aproveite agora que não há nuvens. *Silêncio. Ele não tira os olhos dela.*

HOMEM *Tirando um bilhete do bolso* Tome este bilhete, não vou usar.

MULHER Tenho passe, obrigada.

HOMEM É pena porque eu não vou usar.

MULHER O problema é estarmos a contar com uns dias a mais e de repente ficarmos a saber que não, absolutamente não. Mas vou-me aguentar, já decidi. Hei-de fazer a despedida, à minha maneira. Daqui a nada vou fazer um bolo para o meu namorado, combinei. Estão à minha espera, o meu namorado, as pessoas amigas... hoje despachei-me tarde. *Sorri.* Deram-me um telemóvel para estar sempre a falar com eles... *Breve silêncio.* A verdade é que já morreram milhões e milhões de pessoas e tantas que nós por uma ou outra razão gostamos especialmente e fico a pensar se não nos

encontraremos todos num lugar qualquer... pode ser triste mas também pode não ser... sinto uma enorme vontade de dizer isto às pessoas mas depois... não sei, talvez por ser tímida... se não tivesse falado comigo primeiro eu não teria falado consigo.

HOMEM *Sorrindo* O seu namorado é ciumento?

MULHER Quer dizer que não teria falado comigo se eu estivesse aqui com o meu namorado?

HOMEM Costumo perguntar às pessoas se querem ver saturno, gosto de partilhar o telescópio. De manhã dou aulas de ginástica. Às noites gosto de vir para aqui... nem sempre, claro. Faço viagens incríveis.

MULHER Nunca se perdeu nos céus?

HOMEM *Sorrindo* Estou sempre a perder-me mas isso é que me diverte mas acabo por encontrar uma estrela ou uma constelação... isso que temos aí é um mapa e navegamos com ele. É muito belo, não acha? Podemos viver rente a este mundo mas respirar, verdadeiramente, só aí em cima... *Os dois olham para cima, breve silêncio* Vou-lhe dar o mapa das constelações, posso? *Ela sorri, ele oferece um mapa das constelações à mulher* E depois as estrelas têm nomes... como dizer... só isso encanta... Veja... Castor... Merak... Alioth... Megrez...

MULHER *Lendo o mapa* Shedar... Mizar... Dubhe... Polaris... *Silêncio. Ouve-se a aproximação de um elétrico.*

HOMEM Fique com ele.

MULHER E para que quero eu um mapa das estrelas? *Faz sinal de paragem ao elétrico.*

HOMEM Fique com ele, peço-lhe.

MULHER *Sorrindo* É para eu me guiar? *O elétrico pára.* Acha que este elétrico vai para o céu? *Breve silêncio. Adeus. Mulher desaparece.*

HOMEM *Acenando ligeiramente.* Adeus... *Ouve-se o elétrico afastando-se e, com ele, também a luz de cena. Escuro.*

A.5. EU, SE NÃO SUBO AO PESSEGUEIRO, MORRO

Ana Landum - Personagem

A personagem está sentada e no seu lado esquerdo tem um cesto de vime com pêssegos e no seu lado direito um cesto semelhante, vazio. Durante o texto há-de passar os frutos de um cesto para o outro, enchendo um, esvaziando o outro.

Todos os que me conhecem sabem, eu se não subo ao pessegueiro morro. Quando nasci já o pessegueiro aqui estava e sempre comi dos seus frutos. Foram os meus pais que me ensinaram a tratar dos ramos, a cortá-los no tempo certo. Hoje eles estão onde estão e eu continuo a cuidar do pessegueiro. Aluguei a parte de cima da casa a uma rapariga que aprende a tocar violoncelo, aprende diz ela porque eu acho que é professora, de tão bem que toca, e é engraçado como às vezes ao ouvi-la me dá sensações semelhantes às que experimento quando subo ao pessegueiro, talvez ela ainda possa subir a ele também, e há-de falar-me do sentimento de ter perto a força do invisível. A força do invisível é o que faz com que os dias continuem a ser dias e quando subo a árvore sinto o sangue correr-me de modo diferente, ouço-o correr numa calma que me deixa feliz, seja qual for a estação. Falo de coisas que são fáceis de entender mas difíceis de explicar mas eu também não quero explicar coisa alguma. Se há dia em que não posso vir ao quintal então dedico um tempo a pensar nele, as suas flores rosadas de Maio, e é como se cumprisse uma promessa, acho eu, eu e ele é como peixe e água, não exagero. Mandaram-me a carta dá-lhes mais jeito, evitam falar comigo, não têm que saber a expressão da minha cara nem a dor cá dentro, «comunicamos que no seguimento das obras já realizadas na rua, e depois do aterro, vamos ter que proceder ao abate da árvore ainda existente na zona expropriada, o que estes serviços muito sinceramente lamentam mas que a força das circunstâncias obriga para bem da comunidade e ao serviço da qual todos devotamente trabalhamos, atenciosamente, o vereador»... *Silêncio*. Meti a carta na memória, posso reproduzi-la sempre que queira... sinceramente lamentam... Não quis vender, expropriaram-me, e não quero discutir se foi justa a indemnização, não a vou receber, recuso, e sei muito bem que os astros vão continuar os seus caminhos mas hão-de ter-me abraçada ao pessegueiro, venham eles quando vierem... custa-me a crer que me tenham enviado uma carta a dizer o que dizem... é o espírito democrático, conheço, e apetece-me escrever por aí apetece uma revolta, entrar nos gabinetes e pedir explicações já que

nunca ninguém saberá explicar porque têm que deitar abaixo uma árvore, mesmo se é por causa dum viaduto que me passa diante da janela, e, se ninguém sabe explicar, por que raio hão-de ter autoridade para me matar? Eu, se não subo ao pessegueiro, morro. *Ouve-se o som de um violoncelo.* Há no mundo milhões de tragédias e há também pequenas coisas que não são nada mas que são a medida dos lugares onde acontecem e por serem assim têm a importância que têm e talvez que umas coisas influenciem outras e as pequenas sejam a causa das grandes e um bom gesto aqui possa ser a causa de uma felicidade além onde nunca saberemos quem viveu ou amou o que quer que fosse, uns amam pessoas, as pessoas amam-se entre si mas também podem amar lugares e outras coisas e é por isso que ninguém tem o direito de cortar o pessegueiro e se acham que o têm então eu abraço-me a ele e deixo-me levar para onde ele for, primeiro a terra e depois o fogo, dizem-me. Tem que ser, é assim, consolam os diretores do mundo mas, o que querem? Apetece uma revolta, mas depois duma revolta ficam as vítimas e eles agradecem, e para falar verdade eu, embora o diga, não saberia revoltar-me e por isso, meus senhores e minhas senhoras, vos chamei ao meu quintal para que possais ver como é belo o pessegueiro. *Breve silêncio.* Os senhores do abate devem estar a chegar, disseram que viriam nunca depois do pôr-do-sol e já é quase a luz que temos... ouçam... a rapariga do violoncelo não sonha que em breve eu nunca mais poderei subir ao pessegueiro... estes são os últimos frutos, tive o cuidado de os colher a todos, enchi as casas vizinhas e guardei estes para oferecer ao senhor vereador que há-de chegar daqui a nada acompanhado dos senhores do abate... todos os pêssegos me pareceram iguais por isso não fiz nenhuma escolha, isto é, não escolhi os melhores para a vizinhança, qualquer um deles é o melhor pêssego do mundo, uma natureza morta como diriam os pintores que sabem ter graça. Não posso dizer que esteja infeliz, apenas triste. As coisas têm o seu tempo, levam a sua história e é isso que eu quero dizer de viva voz ao senhor vereador, e isto porque me disseram que ele vinha, doutro modo nunca saberá o que tenho para dizer-lhe porque carta não vou mandar, havia que escrevê-la e ao escrever vão-se muitas das boas sensações que há quando falamos direto na cara daqueles que nos ouvem, tomara que ele venha, gostaria que ele provasse a beleza, porque a beleza tem gosto e está neste fruto. *Silêncio.* É tao estranho... uma vez quiseram fazer um museu num lugar onde havia algumas árvores e nessa altura eu disse «mas são só algumas árvores e em troca ficamos com uma casa onde os pintores podem mostrar os quadros onde pintaram essas árvores...» gosto tanto daquele museu e no

entanto foi preciso deitar abaixo aquelas árvores... e agora o pessegueiro... como poderia eu revoltar-me? *Arrumando o último pêssego de um cesto para o outro* Desculpem-me mas parece-me que estão aí... estão a chegar... *Ouve-se, forte, o ruído de uma serra elétrica que abafa por completo o som do violoncelo, algum tempo, depois desaparece, continuando a ouvir-se o instrumento musical, a personagem está em pé e nas mãos o cesto num gesto de oferta, algum tempo também.* Nunca pensei que fosse tudo tao rápido... o senhor é que é o senhor vereador? Não?... Mas pensei... disseram-me... Muito bem, foi tudo muito rápido... sim, gostaria muito, sim, não tenho lareira mas gostaria muito sim, é um lume bom agora pelo São João, é verdade, é o que farei... e talvez possa até aproveitar para fazer uma mesinha, quem sabe? Dum cedro fizeram a cruz de Cristo, não esqueça... olhe, eu gostava de oferecer a todos vós... *Silêncio* Esperem... estes pêssegos... Não se vão já embora... por favor... Esperem... Olhem, digam lá ao senhor vereador... *Escuro.*

ANEXO B – DIÁRIO

Diário de bordo escrito durante o período de ensaios

Dia 1 – 29. Maio. 2013

Tal como previa as dificuldades das frases cantadas. E sou sempre demasiado menina ao falar – sei que o facto de ser constantemente em espectáculos para a infância não ajuda, acaba por se tornar sistemático.

Foi proposto pensarmos num novo título para o espectáculo, cada um deve levar sugestões.

A ideia principal é o cenário ser um ringue de box onde cada um tem o seu canto, com adereços, balde com água, banquinho, local onde nos preparamos para os *rounds*. Todo o espectáculo são *flashes* da vida, cada situação é um retrato do quotidiano, um momento. Há a necessidade de esgrimir os sentimentos em conflito. A representação é feita de cima para baixo estando o público num nível inferior.

Criar e distinguir muito bem cada personagem, cada uma muito própria e característica.

Possibilidade do monólogo do *Pessegueiro* ser dividido e apresentado como início e fim de espectáculo; é a ideia de plantarmos, construirmos e por fim ceifam-nos e as histórias estão todas relacionadas com essas etapas.

Não devemos ir atrás do conceito da palavra – referência a Lee Strasberg que quando lhe perguntaram porque fundara uma escola deu como resposta «*para evitar que os actores quando estejam a pensar ponham o dedo na testa.*»

Em relação ao monólogo do *Pessegueiro* vê-lo bastante como o poema de Brecht «*Primeiro levaram os negros./ Mas não me importei com isso./ Eu não era negro. (...) Agora estão a levar-me./ Mas já é tarde./ Como eu não me importei com ninguém./ Ninguém se importa comigo.*»

Passar para o público o maior numero de imagens possíveis que conseguir através do olhar.

Dia 2 e 3 – 30 e 31. Maio. 2013

Decidiu-se que o título deveria permanecer o original.

Dificuldade esperada no monólogo: as ideias não estão ligadas às palavras. Tenho que encontrar complementos mentais para todas as ideias.

Falou-se da problemática de os actores se limitarem a decorar o texto e a responder à deixa não ouvindo os outros e, principalmente, não se ouvem a si próprios. Não visualizam o que dizem e é sempre necessário criar imagens naquilo que dizemos.

Dia 4 – 4. Junho. 2013

Primeiro ensaio em pé, alinhava-se muito por alto as marcações; tivemos uma melhor percepção do espaço.

O monólogo melhorou um pouco mas preciso muito de encontrar complementos em quase tudo, tem que se perceber que penso, visualizo e digo. Preciso de encontrar a verdade interior e só aí, se essa verdade for encontrada, é que as coisas ficam bem e se tornam definidas. Não basta pensar previamente que em determinado momento deverei ficar revoltada em determinadas passagens se depois não é isso que transparece. Se o calmo for mais verdadeiro então torna-se real e essa sim é a verdade do que estou a dizer. Não se pode antecipar tudo o que pretendemos fazer com o texto e com a personagem se não for o sincero, o que nos vai “cá” dentro.

Os actores necessitam de ser convencidos. Têm que ter vaidade ao estar em palco. Eu tinha essa vaidade, gostava de entrar em cena e pensar “cheguei, agora olhem para mim e vejam como represento.” Perdi tudo isso com o acumular de experiências pessoais; faz parte de mim minimizar-me, ter vergonha achar que sou inferior a todos. Neste meio (tal como em tantos outros) sabemos que há muita picardia entre colegas, que há muita competição, o tentar deixar o colega de rastos, roubar-lhe a cena e, infelizmente, tive algumas situações desse género e mesmo que não queiramos ou acharmos que não, começa a fazer mossa na nossa autoestima. Sou bastante autocrítica e é certo e sabido que quando em cena o actor se autocritica vai tudo “por água a baixo” e passa para os espectadores essa falta de confiança.

Dia 5 – 5. Junho. 2013

As coisas estão bem encaminhadas. O ensaio teve a assistência do figurinista e cenógrafa dando levando a uma discussão sobre algumas ideias referentes aos textos. No geral, os textos parecem bastante lineares mas não o são. Há sempre bastantes intenções por trás das falas, do enredo, da situação criada.

Segundo o encenador há uma falha no sistema de ensino aos actores, o facto de não nos darem a conhecer melhor o passado faz com que não tenhamos futuro – pergunto-me se todos os antigos actores ou pelo menos os da geração anterior à minha o conhecerão, tenham ou não formação académica.

Continua a ser necessário trabalhar bastante o monólogo. Preciso de o ler muitas e muitas vezes, dividir ideias. Quanto mais cedo se sabe o texto, melhor dando-nos a capacidade de explorar, encontrar e saborear.

Dia 6 e 7 – 6 e 7. Junho. 2013

Ensaaios bem encaminhados. Melhor encontro das personagens, mais apontamentos de acordo com o que o encenador pretende. O monólogo melhorou, a dificuldade agora centra-se no dividir ideias. É necessário trabalhar melhor a dicção o que acaba por ser bastante curioso o facto de nos outros textos (diálogos) eu não ter esse problema.

Definimos o nosso espaço no cenário, personalização desse mesmo espaço.

Foi-nos dado uma *deadline* para o texto todo decorado até ao próximo dia 13 para ficarmos assim com um mês inteiro a trabalhar sem ter o papel na mão, pois o facto de se estar preso no texto faz com que a parte da criação da personagem fique reduzida e não se consiga explorar do modo correto a personagem. (referência de Stanislavski).

Dia 8 e 9 – 13 e 14. Junho. 2013

Monólogo muito mais simples onde a beleza e o sentimento se fazem notar mais. Há a necessidade de se saber o texto de trás para a frente, conhece-lo muito bem de modo a poder agarrá-lo em qualquer parte.

Reparo que o tema da cosmologia do qual fiz a reflexão e sobre o qual irei falar com o próprio autor, não está a ser usado/ trabalhado durante os ensaios. Será que vale a pena aprofundá-lo mais para o relatório final? Tudo o que estudei previamente sobre o tema está-me a ajudar, entreguei a tal reflexão aos colegas e encenador. Talvez seja bom incluir na entrevista aos colegas este ponto.

Dia 10 e 11 – 18 e 19. Junho

Início das marcações mais concretas, definição de espaços e melhoria das personagens. Estamos a ir de encontro ao pretendido. Certas complicações novamente e na divisão das frases no monólogo, não posso de modo algum esquecer-me dos complementos mentais.

Este espectáculo passa pela comédia, pelo trágico, por tantas etapas e registos. Os assuntos da vida quotidiana estão aqui presentes em pequenos quadros. Quase que se pode ver o trágico e o cómico no mesmo texto. É a tal referência que fiz na reflexão sobre a temática em que nestes textos há um cruzamento entre o terrestre e o cósmico, o cómico e o trágico.

Dia 12 – 20. Junho. 2013

Ensaíamos sozinhos. O encenador não esteve presente e o objetivo passava por passar bem o texto que é a nossa principal ferramenta; precisamos de o saber de todos os

modos para sairmos “vencedores”. Não podemos deixar que algo nos distraia, é necessário termos uma segurança bastante forte.

Dia 13 – 21. Junho. 2013

Ensaiei sozinha com o encenador. Apenas uma passagem geral pelo monólogo. Houveram melhorias mas ainda está longe de estar ganho. Percebi melhor determinadas ideias e sei que agora estou a caminhar para a direção correta.

Dia 14 – 25. Junho. 2013

Ensaio novamente sozinhos. Passámos bastante o texto e fiz algumas descobertas em *A Marte*. De facto quanto mais se passa o texto mais descobrimos pois mais livres estamos do texto mecanizado.

Decidi fazer uma passagem do monólogo no bar do teatro enquanto iam passando várias pessoas, as conversas era naturalmente altas e ajudou-me bastante pois percebi que abstraindo-me do próprio texto este sai de modo mais natural como se de facto estivesse a contar uma história às pessoas e senti-me muito mais livre de texto, nunca me enganei ao dizê-lo e consegui captar a atenção de quem lá estava, interessavam-se, de facto, pelo que eu estava a dizer. Esta experiência deu-me alguma confiança e muita vontade de, pela primeira vez, amanhã ensaiar o texto sem receios e ter a tal vaidade em mostrar (neste caso ao encenador e colegas) o meu progresso ou o que penso ter conseguido.

Dia 15 – 26. Junho. 2013

“Depois de estudar inteligentemente um texto o actor deve falar alto, estupidez natural e não deixar cair os finais” - Alves da Cunha

Primeiro ensaio seguido sem paragens. As personagens estão ganhas (à exceção do monólogo). O problema é o texto pois a quinze dias do espetáculo é necessário muita segurança no texto para ganhar em personagem e em cena, para existir um espaço para descobertas. Houve um bom salto nos três diálogos em que entro pois soltei-me no texto, não estou comprometida e estou-me a divertir. No monólogo é o mesmo que necessito de fazer. Não posso ter medo, tenho que dominar tudo e não deixar que o medo me domine. Preciso de deixar de ser a “menina virgem” muito delicada e passar a ser a mulher que se solta como aconteceu nos outros textos. Não posso entrar em autocrítica e agora compreendo bem a diferença pois há uma discrepância entre os diálogos e o monólogo.

Dia 16 e 17 – 27 e 28. Junho. 2013

Ensaio sozinhos para Isabel poder decorar o texto. Está a ser uma das maiores dificuldades em deixar as cenas fluírem e podermos todos desenvolver e descobrir mais coisas. No dia a seguir ensaiei sozinha com o Manuel só para fazermos o monólogo. Fiz

divisão por divisão e senti que foi bastante produtivo. Percebi melhor o caminho mas estou um pouco assustada pois durante o ensaio sigo as orientações todas dadas pelo encenador mas parece que o meu cérebro não guarda a informação e no dia a seguir faço de modo diferente.

Dia 18, 19, 20 e 21 – 2, 3, 4 e 5. Julho. 2013

Incomunicabilidade é a palavra-chave deste espetáculo; a sociedade sem rosto, o falarmos para máquinas, o estarmos alheados das pessoas. O facto de estarmos descalços em cena é esse mesmo despojamento.

No monólogo existiu um grande avanço, consegui torná-lo mais intimista e chegar à minha verdade. As marcações do construir o meu próprio mundo, estar fechada para mim mesma mas a contar a história ajudou nessa sinceridade procurada. Os ensaios ganharam imenso devido ao texto estar decorado.

Dia 22, 23, 24 e 25 – 9 a 12. Julho. 2013 (última semana)

Ensaio seguidos e principalmente técnicos. Primeira vez com palco e com todos os adereços. A introdução dos *origamis* ajuda ainda mais na construção do meu próprio mundo, é também a solução para a questão dos pêssegos em cena. Ouvimos pela primeira vez os sons de fundo tais como os ruídos do jardim, da rua, das comunicações dos astronautas, travagens, violoncelo e início e fim de “assaltos”.

Obviamente que muitas descobertas foram feitas devido ao desprendimento do texto e ao que também a própria ambiência nos dá.

ANEXO C - ENTREVISTAS

Entrevistas feita ao encenador Manuel Coelho e colegas de elenco Isabel Ribas e Luís Pacheco, após o fim da carreira de espetáculo

C.1. ENTREVISTA A MANUEL COELHO

- Opinião sobre os textos e a sua escolha.

Os textos pareceram-me bastante interessantes, com uma temática muito importante nos dias que correm, essa temática como referi ao longo dos ensaios tinha a ver com a incomunicabilidade entre as pessoas, mesmo que estejam a conversar não estão a conversar entre si, estão, no fundo, a impor-se ao outro e portanto não partilham, não há o lado da partilha e da compreensão e os textos refletem exatamente esse lado e daí a forma como foi o cenário foi construído, dentro de um ringue porque tudo o que se está a passar no dia-a-dia são *rounds* que se vão criando e sequências partilhadas, não são um todo são como que compartimentos estanques, é como a vida está: um compartimento aqui, um compartimento ali, não tem uma sequência, uma vivência lógica e isso foi o que me interessou nos textos. Todos eles de uma forma geral são textos bastante interessantes.

- Tinha feito uma vez uma analogia sobre o facto de no dia-a-dia não haver espaço, não darmos espaços às coisas, aos acontecimentos... sobre o exemplo que deu entre Fernando Pessoa e todos os outros poetas...

Isso é uma posição muito portuguesa. Ao longo de séculos em que nós vivemos sempre com um único marco, esse marco é o que determina tudo e não abre espaço para mais ninguém, ficamos sempre arreigados a uma só pessoa e a eleita é aquela que é a sortuda. Às vezes nem tanto, às vezes só é eleita muito mais tarde e vem no fundo ser a tal árvore de que te falei que encobre a floresta mas é a tal árvore que muitas vezes nem é reconhecida em vida, o exemplo com o Camões é o paradigma mais interessante em que morreu na miséria e só muitos anos mais tarde é que lhe vieram reconhecer todo o mérito do grande poeta que é; às vezes até usado como foi usado pelo Estado Novo como um símbolo nacionalista quando não é nada; foi um homem super crítico, numa crítica feroz ao estado de então, ao reino de então e propagou o amor, portanto quando o Estado Novo pega nele como símbolo do nacionalismo e faz o dia da raça e o dia de

Portugal através de Camões é um erro porque Camões é muito mais do que isso, não se circunscreve a uma bandeira e a um nacionalismo bacoco, é um homem muito mais aberto e por isso não foi reconhecido na altura, aliás foi discriminado e morreu na miséria exatamente porque o rei de então não permitia que ele crescesse e foi preso várias vezes também porque adorava pancadaria e ia para os cabarets, mas era um poeta notável e agora temos o Pessoa que é quem cobre a floresta toda. Não está em causa como é óbvio o Fernando Pessoa que é um poeta máximo, mas há muitos poetas máximos em Portugal e estão esquecidos, não são reconhecidos, não são transpostos para fora, não são reconhecidos lá fora exatamente porque só lançamos Pessoa e esse é o lado terrível que nós temos em só dar lugar a um.

- Como surgiu a ideia da conceção do espaço/ construção do espectáculo?

Esta ideia existe exatamente numa situação em que todos os textos, para além da incomunicabilidade, transportam-nos para um combate onde tem de haver um vencedor, alguém se tem que impor a alguém e isso é sistemático nos textos todos; da incomunicabilidade passamos ao lado combativo de «alguém tem que vencer» e daí que eu achasse que todos aqueles textos nos conduziam para autênticos *rounds*, cada texto é um round, é no fundo uma história, uma pequena história de um momento de vida com um princípio, meio e fim que se esgota ali, termina ali. Por exemplo, a relação do casal, aquela discussão é um *round* entre muitos outros, não se sabe quem é que vai vencer o combate, mas que há ali uma imposição sistemática, uma disputa disparatada de um discussão disparatada que depois novamente acaba em bem mas que é a partida para outra; então esse texto é do mais profundo de incomunicabilidade em que a comunicação se faz através da zanga, do grito, da imposição «eu não quero assim, quero assim» não há diálogo, por isso a busca do cenário foi exatamente nesse sentido onde não há diálogo, há imposição, ganha aquele que esgrimir o golpe mais profundo.

- Opinião sobre os atores que já tão bem conhecia mas que, à minha exceção, nunca tinha encenado.

Tu e o Luís trabalharam muito, não há dúvidas sobre isso; a pessoa que trabalhou menos foi a Isabel, isso é reconhecido e afetou o conjunto, não trouxe uma homogeneidade do ponto de vista de representação e quando não há homogeneidade aquilo que acontece é que há grandes assimetrias em que todos são prejudicados. Eu aprendi há muitos anos que o segredo da representação está no todo, quanto melhor eu receber uma deixa,

melhor eu interpreto o texto que tenho a seguir; se eu receber como deixa algo que está errado, cuja sonoridade não é a melhor, é inevitável que eu vou pegar nessa música; representar é como uma pauta musical, são trocas, são partilhas de som que geram palavras e ali aquilo que acontece é que se eu lanço uma palavra mal dada o recetor recebe-a naquele som e aquele som pode condicioná-lo e havia ali uma constante que acabou por afetar o trabalho do Luís por causa disso, não só pela inconsistência e falta de segurança que gerou logo imediatamente, mas também pela força como ela não abordou o texto, porque ao não saber não o pode abordar. O texto é a ferramenta principal de um actor, se ele não tem o texto não pode trabalhar, só trabalha a partir do texto. Ainda há pouco tempo soube que a Maria Henrique (atriz) vai fazer um projecto para a UAU e tem cinco semanas para montar o projecto, nem mais uma, e no início do ensaio, no primeiro ensaio tem que saber o texto e isto porquê, porque não é possível um encenador estar a trabalhar com um actor quando não sabe o texto porque não lhe pode pedir as coisas. O actor obriga-se a ter a sua ferramenta que é, em primeiro lugar o corpo e a mente, a mente tem que lá ter o texto, se não tiver o texto o que é que o encenador vai para lá fazer? Vai assistir a um actor a decorar o texto em cena? Fica ali a olhar para ele, só pode trabalhar depois. Não acredito nada naquelas técnicas em que se decora com a marcação, a pessoa tem o texto decorado e a partir do momento em que tem o texto decorado é que pode trabalhar todos os fatores, sejam eles psicológicos, de movimento, corpo, só depois de o saber. Quando o actor não sabe o texto há um atraso sistemático, o actor que só sabe o texto no dia da estreia nunca chega a representar o papel, porque como não domina a ferramenta base nunca vai construir uma personagem porque a única coisa que a mente está a trabalhar é o decorar daquelas palavras, portanto as palavras que saem não são da personagem que foi criada, porque não foi criada, são da pessoa que está a decorar e essas palavras não têm as dinâmicas. O que é representar? Ao contrário do que se diz, e eu não sou nada favorável à máxima que se diz que «o actor é um fingidor» porque não é, um bom actor é aquele que assimila uma figura, estuda-a intensamente e representa-a. O que é representar? É estar no lugar dele, isto é que é representar, a palavra quer dizer exatamente isso, não é fingir, é pôr-se no lugar de; ao actor compete colocar-se naquele lugar, para se colocar naquele lugar tem que conhecer aquele ente, e conhecer aquele ente não é decorar as palavras, é decorar para depois perceber o que elas significam naquele momento, no momento da passagem qual era o seu estado psicológico, a sua reação perante cada momento específico, porque há momentos específicos em que o actor tem que estudar no papel as cambiantes

de cada momento porque aquilo que acontece normalmente é que decora-se o papel e pronto «este é padre e é muito bonzinho» eu conheço padres que não são assim tao bonzinhos, porque é que é bonzinho? Porque é padre? Não estamos a representar, estamos a criar protótipos. O padre porque é padre não tem apetência sexual? Não sei. Onde é que eu vou descobrir a figura? No texto, e é entre linhas, entre palavras que as vou descobrir, para evitar um coisa que acontece sistematicamente, quando um actor representa é bonzinho do início até ao fim, é mauzinho então é do início até ao fim, alguém na vida é assim? Ninguém. Cada um de nós tem momentos de altos e baixos, de fraquezas, de virtudes, representar é exatamente isso, é descobrir a cada passo, cada ação psicológica daquela figura que vai representar, senão fica tudo «samba de uma nota só», que é aquilo a que agora se acha muito moderno e que é muito natural na televisão. E esse é que é o grande problema e é aqui que reside o quando é que nos descobriremos como actor, é quando ganhamos o corpo exato, não só da técnica mas também da experiência. Então ai ganhamos corpo e plenitude e tudo já passa a ter um olhar diferente e tudo faz parte do trabalhado da representação que é perante determinada situação lermos os sinais dela para depois os podermos descodificar e dar ao espectador para que ele tenha uma leitura real.

Obviamente que o facto do actor não saber o texto, não conhecer a personagem, vai limitar o encenador, compromete o seu trabalho...

O encenador quando quer trabalhar uma figura tem que esperar o que é que ela lhe está a dar para depois acrescentar o seu lado e integrá-la. Se ela não está a dar nada ele não pode fazer nada, ou seja, tudo o que ele fizer vai piorar, não vai melhorar porque ainda a vai condicionar mais. No texto do *Eléctrico para o céu* tinha pensado numa marcação, um quase desencontro entre quem parte e quem fica, isso era quase como um bailado, um movimento das figuras, mas como é que eu ia fazer isso e então pu-los estáticos. É preciso ter a mente muito limpa para se poder fazer tudo. Há uma coisa que odeio solenemente como director, é «fazer bonitinhos», e aquilo que resulta quando nós não conseguimos que o actor atinja o objetivo, aquilo que fica para fora é «um bonitinho», um cliché e isso eu odeio. Não vale a pena fazer aquilo que não resulta, então eu prefiro ter as coisas limpas, e nunca fiz nenhum espectáculo onde dissessem que não é limpo, disseram-me sempre que é limpo porque chega a determinada altura e começo a limpar e isso aprendi com um homem genial que se chama Jean-Marie Villégier que é um encenador francês de ópera e taro e foi director do Teatro Nacional de Estrasburgo, e

dirigiu-me no Teatro Nacional (D. Maria II) onde ele deixava uma liberdade enorme de criação ao actor e a quinze dias da estreia ele limpava tudo o que achava que estava a mais, mas até lá ele esperava que o actor chegasse aos pontos, mandava-nos bilhetinhos com «está a caminhar bem», «já está muito bom» até ao dizer «excelente», e houve uma altura em que eu tinha um texto e que dizia «eu se não falo arrebento» e eu acompanhava isso com um movimento até que um dia percebi que era perfeitamente estúpido porque a palavra «arrebento» já era suficientemente forte assim percebi que não o devia fazer, eliminei o gesto e o Jean-Marie Villégier mandou-me um bilhete a dizer «excelente Manel, eu sabia que chegavas lá»; ele estava atento a que o actor limpasse. A quinze dias as cenas que não estavam feitas ele marcou-as, até lá não marcava nada, depois fechou o trabalho a oito dias. Foi um homem que, inclusive, nós estreávamos num 5ª feira e na 5ª feira anterior ele diz «então adeus meus senhores, até 3ª feira»; fizemos ensaio geral na 3ª feira, na 4ª feira outro e estreámos. Percebemos que demos um salto naquela paragem de 5ª pois toda a gente continuou a trabalhar e no ensaio geral chegámos com forças para arrancar para a estreia. Este homem sabia muito e sabia muito de psicologia humana, e é esse lado que o director tem que ter mas tem que ter actores que respondam a isso. E isto é bastante importante na questão do limpar, se eu não posso chegar até Ovar, fico em Coimbra, não faz mal nenhum, porque há viagem, o problema é quando não há, vamos até onde podemos, damos um passo à medida do nosso corpo, não podemos dar mais e a ideia é essa. Nos primeiros tempos quando se começou a ouvir os jornalistas a falar em teatro de guerra e impressionava «mas estão a falar de teatro? De guerra?» Mas depois comecei a pensar muito bem na palavra «teatro» e comecei a perceber que estava certo o «teatro de guerra» pois estão pessoas ali que representam outras que estão na guerra: um soldado é um representante de uma nação, ele está a representar, é mais real mas não deixa de ser teatro, representa-se, não se finge. É de facto estar, viver, eu tenho que estar atento comigo, não quero saber do que se passa à volta, ou se quiser saber é para integrar e não para fazer mossa, porque durante o espectáculo alguém tosse, alguém faz barulho e não podemos parar a cena. O método do Stanislavski é fundamental quer queiramos quer não para o conhecimento do actor e há dois livros obrigatórios que são *A preparação do ator* e *A construção da personagem* e temos ali a essência da representação; em primeiro lugar para chegarmos àquele ponto temos que viver a situação e a partir do momento em que a vivemos é que temos bagagem para fazer a viagem e esse é o lado mais interessante da representação e depois é que se quisermos entramos nos métodos todos e podemos

passar ao método brechtiano, o afastamento, ou seja, a quarta parede que nos divide, aquilo que eu estou a viver estou a viver mas já estou para além de, ou seja, já adquiri tecnicamente os mecanismos de estar a viver sem que me esteja a martirizar, estou equidistante ao que estou a fazer, mas estou a representar, estou lá a tempo inteiro, até posso estar a chorar mas sei o que estou a fazer, mas não estou a fingir porque estou mesmo a representar, estou é com o aspeto crítico que é a distanciação entre aquilo que estou a fazer e o que a minha mente está a determinar como vou fazer; tu estás a gerir muito bem cada ação e tecnicamente estás a chegar lá, mas já a viveste. Esse lado é muito interessante, o Brecht determinava a distanciação para o actor ser inteligente, ser crítico em relação ao trabalho e quando estava a representar ele tinha que sentir o que estava a fazer: sou eu equidistante em relação ao outro ente, se quiseres, é Fernando Pessoa em pleno, é um heterónimo; estou a vê-lo e estou a criticá-lo e essa é a distanciação entre o actor e a personagem que é muito interessante também, mas de qualquer das maneiras para chegares aqui tens que ter o outro lado.

- Opinião sobre o panorama do teatro nacional e sobre o modo como os jovens aprendem, sobre o que lhes é passado (ou não). O antes e o agora.

Acho que isto anda mal, para além de se esconder, pois quando não se enuncia está-se a esconder, para uma série de gente, atores muito importantes, para além de não se darem a conhecer, verifico que tecnicamente não se está a apetrechar o jovens com capacidades, ou seja, o que eu os vejo fazer são exercícios, como vocalizes e inspirações e expirações. Tem que haver um método, seja ele quando for escolhido pelo professor, mas tem que lá estar e o actor tem que o aprender porque tem que encontrar mecanismos para poder trabalhar cada personagem e se não lhe forem dadas as ferramentas para trabalhar a personagem ele nunca vai conseguir porque não é com exercícios de confiança ou do género que se aprende. Então e a essência da representação e a descoberta de cada um e como ele vai buscar ao fundo do saco as suas raízes para poder adaptá-las às circunstâncias? Isto é que é preciso trabalhar e depois se confrontar com textos e ver se a técnica que estamos a administrar está a ser entendida em paralelo com a prática objetiva que é preciso. Aquilo que acontece é vemos pessoas, seja no teatro seja onde for, que têm apetências naturais e que os professores ficam cheios de si porque têm um grande aluno, mas a verdade é que ele vai bebendo aqui e ali o pouco que lhe estão a dar mas a técnica base não lhe foi administrada, ele vai aprendê-la nas tábuas porque as tábuas ensinam mesmo mas é preciso estar atento;

mas não ensinam os funcionais, quando quero dizer um funcional é aquele que já acha que é actor e que é só decorar o texto e até pode fazer bem, mas faz tudo igual, não há humildade acham que são grandes atores e essa não é a forma, isso não é ser actor. Mas o actor tem que saber de tudo, desde os projetores, a som, às cortinas, tudo pois tudo faz parte do ser actor. Eu que já tenho alguma idade nesta festa, e uma das razões por que consegui sempre ter alguma estabilidade foi exatamente porque estive atento a tudo e portanto para além de ator, foi director de cena, assistente de produção, professor e isso é fundamental no teatro, não se pode ser só uma coisa. Hoje em dia cada vez mais, há pessoas que fazem os seus próprios projetos e ganham corpo e descobrem mais coisas e descobre uma muito importante que é a responsabilidade. Os velhos atores sabiam de tudo, eles descobriam sempre se estavam na luz e já estavam a fazer a marcação para outro lado com a maior tranquilidade, mas é preciso estares atento. Eu passei muitos dias, anos em bastidores a ver os meus colegas e para mim era escola, estava a aprender e só se cresce assim, é estar atento a tudo o que se passa à nossa volta dentro da nossa profissão.

C.2. ENTREVISTA A ISABEL RIBAS E LUÍS PACHECO

- O que pensaram quando surgiu o convite?

Isabel – Quando apresentaste o projecto, como sabes, há uns anos para cá faço muito teatro para a infância e muita comédia, portanto para mim foi de bom grado porque ia fugir um bocado ao registo daquilo que tenho feito nos últimos anos e fazer um texto num registo mais sério. Portanto foi de bom agrado, aliás quando me convidaste disse-te logo que sim.

Luís – No primeiro momento não liguei muito mas concordei logo, não hesitei em aceitar porque achei que ia ser interessante. Numa primeira abordagem não ia ser Abel Neves, mas mesmo assim achei logo muito interessante. Aceitei logo porque gosto de fazer coisas novas e diferentes.

- Como foi a experiência de trabalhar num outro registo com colegas com quem estão habituados a trabalhar noutra registo tão diferente?

Luís – Fiquei surpreendido pela positiva e gostei muito de fazer com pessoas com quem já estava habituado a fazer comédia, apesar de com a Isabel já ter feito uma coisa bastante pesada, a *Laranja Mecânica*. Foi uma experiência excelente e muito positiva e a prova disso é estar muito contente por saber que vamos repor mais tarde até com outros textos do Abel Neves.

Isabel – Para mim não há atores de comédia nem de drama, para mim há atores, portanto para mim os atores têm que saber fazer comédia, drama, tragicomédia, portanto para mim não me assustou.

- Como foi a experiência com este tipo de trabalho de actor, que é diferente do que estão habituados.

Isabel – isto foi visto como um exercício e acho que devia ter havido mais trabalho de mesa, dramaturgico, foi muito trabalho de casa. Os textos parecem fáceis, mais do quotidiano mas não são. Penso que se repusermos, isso será mais trabalhado.

Luís – o Manuel acabou por se surpreender e como acabou por correr bem é por isso mesmo que ele quer repor, e passar do exercício para um espectáculo.

- Qual a opinião sobre os textos escolhidos.

Isabel – Embora conheça o Abel Neves pessoalmente não conhecia os textos, apenas fiz um texto dele há alguns anos, mas era de café-teatro logo não conta. Gostei muito, o primeiro texto teria que ser muito mais trabalhado, há uma falha qualquer, não estou a ver nada como fizemos. Os outros gosto muito, pessoalmente deu-me muito gozo fazer.

Luís – eu gostei bastante, muito mais do que tava à espera. Um ou outro podia ser mais trabalhado mas fiquei muito surpreendido pela positiva.

Isabel – mesmo não conhecendo bem os textos do Abel estava à espera que fosse desse tipo. Houve pessoas que vieram ver e que acharam que os textos não fossem tao atuais, mas continuam muito atuais, os temas, a morte, a relação entre as pessoas, a incomunicabilidade.

- Quais as dificuldades que sentiram durante todo o processo?

Isabel – Tive problemas em fixar porque era muito texto e já não estou habituada e como trabalho muito durante os ensaios e aqui houve pouco tempo, até porque tínhamos muitas outras coisas para fazer. Acho que podia ter feito muito melhor do que fiz, sinceramente; o meu trabalho ficou incompleto, senti que podia ter ido muito mais longe, mas penso que de futuro se repusermos possa melhorar.

Luís – não foi bem dificuldades, foi mais visões diferentes sobre algumas coisas. Era termos estudado mais, criou-se muito o ambiente de exercício e aligeirou-se um pouco mais.

- O que retiram de toda a experiência?

Isabel – fiquei com pena pois para mim ficou incompleto. Sempre acreditei que ia ser bom, nunca tive o problema em pensar que eramos atores de teatro para a infância.

Luís – foi uma agradável surpresa, gostei muito de fazer aquilo. É uma peça que faço com todo o prazer novamente.

ANEXO D – HISTÓRIA DA MALAPOSTA

O edifício onde funciona o Centro Cultural Malaposta foi mandado construir pela Câmara Municipal dos Olivais em 1873, numa propriedade denominada “Quinta do Senhor Roubado ou do Painei das Almas”, entre a estrada de Loures e a que segue para Odivelas.

Todo o complexo onde funcionam os serviços da Malaposta, pertenceu a um edifício anterior, construído com outros fins.

Não era um projecto de raiz, mas a recuperação de um vetusto edifício, com uma longa e quase desconhecida história entranhada nas suas pedras, que nasceu para ser estação da mala-posta⁵, onde foi construída a posta Casal dos Carreiros.



Aspetto exterior da estação da mala-posta de Casal-dos-Carreiros

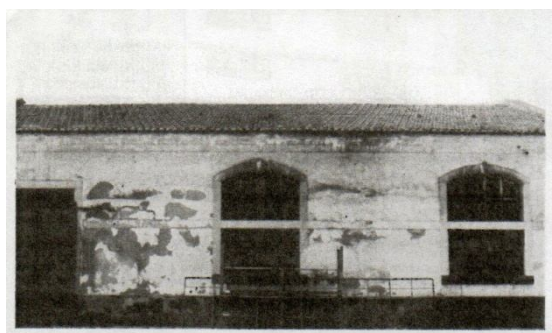
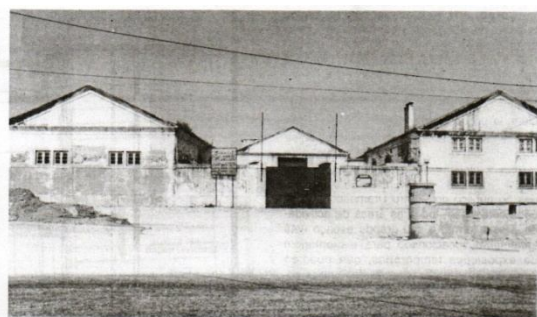
Em setembro de 1798 estabeleceu-se a carreira que, partia às segundas, quartas e sextas da porta do Correio Geral, instalado no Palácio do Monteiro-Mor à Calçada do Combro, com a hora regulada pelo relógio do real Convento do Santíssimo Coração de Jesus. Em fevereiro de 1800 o governo resolveu arrendar as postas, devido aos prejuízos que se acumulavam. A partir de então, foram estabelecidas carreiras postais para um grande número de localidades, cuja responsabilidade financeira não era já do Correio, e

⁵ O primeiro transporte público de carreira em Portugal começou em 1798, tendo sido criado a partir de um Alvará intitulado “*Instrução para o Estabelecimento das Diligências entre Lisboa e Coimbra*” e mais tarde, a partir de meados do século XIX, foi alargado o sistema até ao Porto e outras localidades. A estas carreiras chamava-se *Mala-Postas*, sendo que “*Mala*” se relaciona com os conceitos de caixa, saco ou outros receptáculos portadores de objectos e o termo “*Posta*” vem de postal, ou seja a actividade de processamento e transporte de correio. Por extensão o termo *Mala-Posta* passou a designar as diligências de correio e passageiros.

sim das Câmaras, ou, em casos raros, de qualquer empresa ou particular a quem interessasse a existência da comunicação.

No decorrer de 1855/56 foi então construída a posta de Casal dos Carreiros, cujo projecto passou a ser utilizado como projeto-tipo, repetido em vários locais até ao final do século. Com o desaparecimento dessa atividade, as estações de muda passaram para a Direcção-Geral das Obras Públicas, que as utilizou noutros serviços, ou, na maioria dos casos, vendeu-se a particulares.

Este edifício foi posteriormente transformado em matadouro municipal antes desta nova fase da sua vida útil e utilitária. Enquanto matadouro houve uma consequente ampliação da sua área construída, alterando a sua imagem arquitetónica original, da qual se pode ainda reconhecer a traça. O conjunto de edifícios então existentes e o seu estado de degradação física não poderiam satisfazer o programa pretendido sem obras, que atingiram uma considerável envergadura e grau de complexidade, nomeadamente no que se refere ao novo sistema estrutural, ao controle acústico, à climatização e à iluminação, e à segurança contra o risco de fogo.



Matadouro Municipal no Olival de Basto

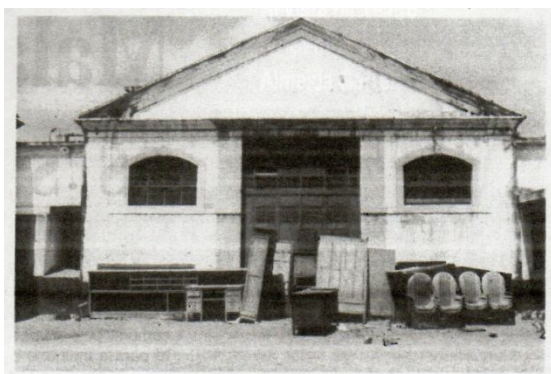
Os factos não confirmam as afirmações que se tem feito sobre a Malaposta de Loures, porque o transporte era feito de barco pelo rio Tejo até ao Carregado e daqui é que partia a diligência ou mala-posta, que levava o correio e os passageiros até Coimbra. Em 1856 foi inaugurado o caminho-de-ferro e a viagem passou a fazer-se de comboio até ao Carregado. O comboio substituiu o barco. Não é provável que aqui tenha existido uma estação de muda de cavalos, uma vez que o percurso da mala-posta não era por aqui.

No livro número dez das atas das reuniões da Câmara dos Olivais , pode ler-se, na ata da sessão de onze de dezembro de 1873, o seguinte: “Apresentou-se João Alfredo Azevedo como procurador do Excelentíssimo António Maria de Brito Pereira Pinto Guedes Pacheco, competentemente autorizado para tratar com a Câmara, sobre o preço de expropriação de 2.600 metros de terrenos da Quinta do Senhor Roubado , ou Painei das Almas, que são precisos, para a construção de um matadouro municipal: com a clausula de que caso não seja levada a efeito o obra projetada, tornar a ser-lhe entregue o dito terreno, restituindo-lhe ele a quantia que tiver recebido, o que foi aceite pela Câmara.”

Esta afirmação deixa bem claro que o edifício do matadouro foi feito de raíz e não foi reconstrução de qualquer obra que ali tivesse existido anteriormente. A 27 do mesmo mês e ano, é passada pelo Governo Civil a licença de construção, nos termos seguintes: “...Faço saber que havendo a Câmara Municipal do concelhos dos Olivais requerido licença para, na conformidade do decreto de 21 de Outubro de 1863, fundar um matadouro municipal na quinta denominada = Painei das Almas = no sitio do Senhor Roubado (...);

As normas de funcionamento e todas as regras que dizem respeito a este matadouro, podem ser confirmadas consultando os documentos depositados no Arquivo Municipal de Loures. O matadouro era uma construção com qualidade – no projecto e na execução. A sua conceção tinha um objetivo nobre – a saúde pública.

Na década de sessenta do século vinte, depois de prestar um bom serviço aos munícipes dos Olivais e de Loures, foi desativado e ficou ao abandono. Um novo destino – sede de um projecto cultural inédito.



Matadouro antes da transformação para o que é hoje o Centro Cultural da Malaposta

No dia 8 de Julho de 1987, no Museu Municipal de Loures, instalado na casa do Adro à Rua Fria, os Presidentes das Câmaras Municipais da Amadora, Loures, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira, afirmam a decisão de criar um organismo intermunicipal que seria um Centro Dramático com o objetivo de prestar às populações dos quatro concelhos, serviços culturais nas áreas do teatro e animação cultural. Seria o primeiro Centro Dramático criado em Portugal. Funcionaria como um serviço público de carácter cultural/ artístico. A animação cultural incluía, para além do teatro, as artes plásticas, o cinema, a dança, a literatura, a poesia, a música. Para levar a efeito esse projecto, foi nomeada uma Comissão Instaladora constituída pelo Vereador do pelouro da cultura da Câmara Municipal de Loures, António Marques Ribeiro, pelos encenadores José Martins e José Peixoto e pelo cenógrafo Mário Alberto.

No dia 6 de janeiro de 1988 foi constituída pelas Câmaras da Amadora, Loures, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira, a Associação de Municípios para a Área Sociocultural, a Amascultura. Em maio seguinte criou-se o Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett. Era necessário um espaço para funcionar este centro dramático e a escolha recaiu no edifício do velho matadouro desativado há anos. Tinha área suficiente, estava bem localizado e era propriedade da Câmara Municipal de Loures, que prontamente o disponibilizou. Só havia um obstáculo: encontrava-se muito degradado e, além de obras de restauro, precisava também de ser adaptado a uma casa de artes do espectáculo. Estava decidido e as obras iniciaram-se.

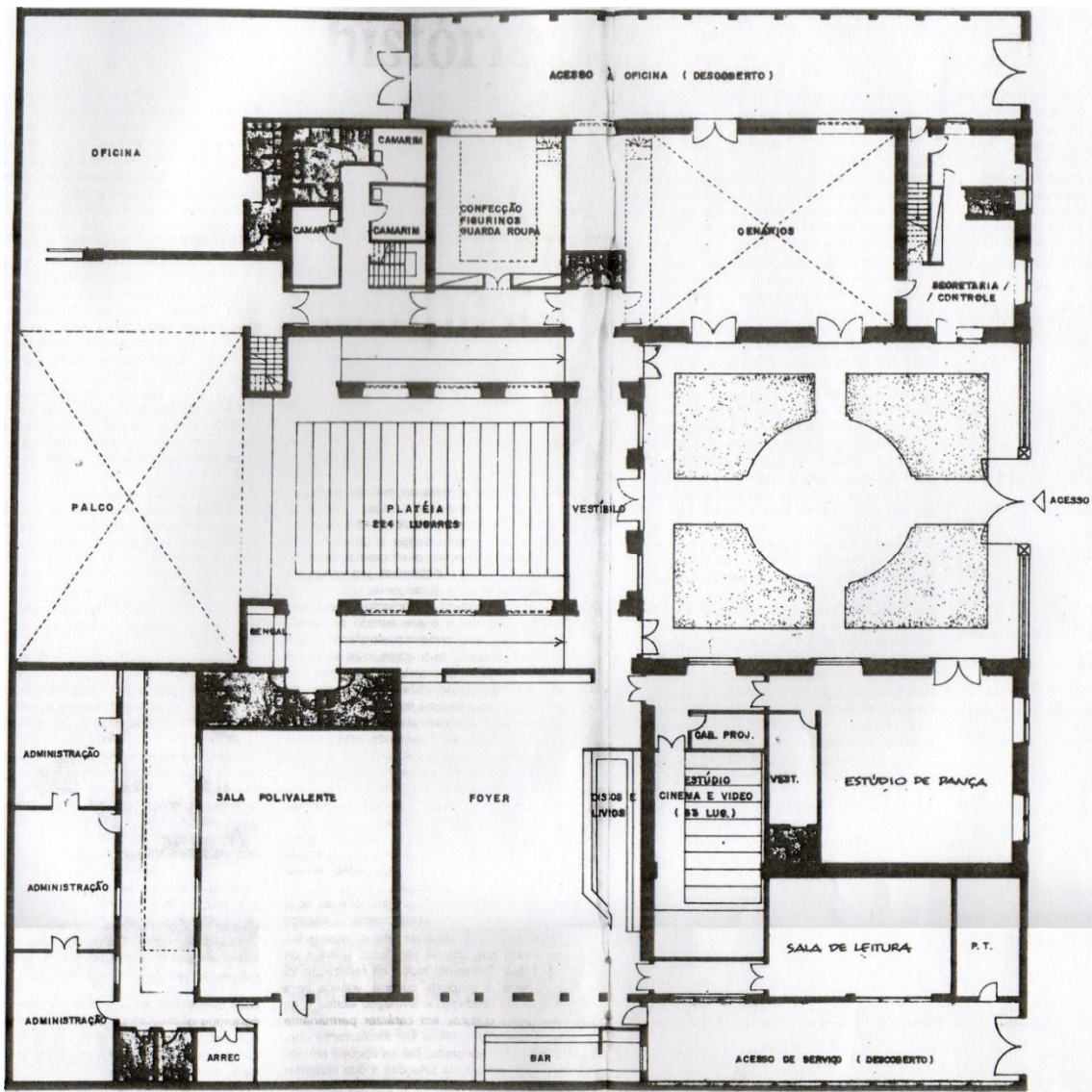
Do ponto de vista estético optou-se por manter a imagem existente, preferindo-se respeitar e valorizar a austeridade da traça do conjunto edificado e otimizar o espaço disponível, ainda que se tenha assumido o compromisso representado pelo grande volume que surge encimado o palco, e que alberga o infalível equipamento necessário à sua nova utilização.

A obra, com uma área total de construção de 2.570,00 m², teve um prazo de realização relativamente curto e conheceu um bom desenvolvimento, principalmente se considerarmos que se tratou de uma intervenção num edifício existente onde se instalou o que há de mais atualizado, em termos teatrais, em Portugal.

Em Outubro de 1989 o edifício era inaugurado com a apresentação da peça *O Render dos Heróis* de José Cardoso Pires⁶. Até hoje nunca mais as suas portas se fecharam. No Centro Cultural Malaposta decorrem espectáculos de teatro e de dança; lá ouvimos poetas; lá se fazem exposições; lá se oferece cinema; lá se debatem ideias e teorias; lá acontece arte e cultura porque a Malaposta é uma casa de cultura e continua a ser uma casa com arte!

⁶ Ficha artística e técnica do espectáculo: Intérpretes – Rui Mendes, Raquel Maria, Cremilda Gil, Jorge Silva, Waldemar Sousa, José Peixoto, José Gomes, Luís Pereira, Augusto Portela, Carlos Costa, Paulo Costa, António Barbosa, José Eduardo, João Azevedo, Luís Alberto, Teresa Gonçalves, Vera Azevedo, Canto e Castro, Rui Peixoto, Jorge Parente, Rosa André, Paula Silva, Manuela Pedrosa, Marta Bettencourt, João Lagarto, José Lopes e Gil Filipe. | Direcção de Montagem – José Manuel Rodrigues | Ajudantes – Manuel Lourenço e Pedro Marques | Execução de guarda-roupa – Mestra Fátima Ruela | Alfaiate – António Lopes | Costureiras – Soledade Ramos, Piedade Antunes, Judite Filipe e Júlia Santos | Auxiliar de camarim – Ana Maria Lourenço | Chapéus – Virgínia Rico | Armas – Casa Paula Lopes | Gravação – Angel Studio | Desenho de luzes – Orlando Worm | Música – António Vitorino de Almeida | Cenografia e figurinos – Eduardo Cruzeiro | Assistência de encenação – José Peixoto | Encenação – José Martins | Músicos – António Costa (trompete), José Sabino (trombone), José Augusto Carneiro (trompete), Ilídio Massacote (tuba), Carlos Alberto Girão (percussão), Carlos Alberto Almeida (percussão), Manuel Pinto Coelho (percussão) | Operador de luz – João Miranda | Operador de som – José Manuel Torres | Fotos – António Mil-Homens | Grafismo – José Araújo | Adereços – António Canelas | Assistente de cenografia/figurinos – Catarino Amaro | Direcção de cena – Cremilda Gil | Direcção de produção – José Eduardo

D.1. Descrição do espaço



Planta do Centro Cultural da Malaposta

Corpo A – corresponde a um dos corpos originais do conjunto, o do lado direito, que sofreu principalmente obras de benefício aumento e cuja área está destinada à cenografia e ao atelier de confecções e guarda-roupa. Na extremidade norte do edifício foi criado um piso intermédio subdividindo o grande pé-direito existendem cuja área é ocupada pelos camarins e instalações sanitárias para os actores. Na extremidade oposta, também em dois pisos, localizam-se a casa do guarda e a recepção/ bilheteira.

Corpo B/C – corresponde ao corpo central do conjunto original, que foi parcialmente demolido e parcialmente beneficiado, e ao qual foi acrescentado o corpo novo destinado

aos serviços técnicos de palco e seu equipamento. Aí se localiza também a sala principal, com capacidade para 228 espectadores.

Corpo D – corpo totalmente novo, o tardo do Corpo A, e destinado à instalação das oficinas de carpintaria, para execução de cenários e serviços de manutenção.

Corpo E/F – corresponde ao corpo do lado esquerdo do conjunto original, foi parcialmente demolido e parcialmente beneficiado, e ao qual foi acrescentado um corpo novo. Aí se encontram a sala de iniciação ao ballet, o cinema-estúdio com capacidade para 63 espectadores, o centro de documentação e o posto de transformação.

Corpo G/H – corresponde ao antigo telheiro da abegoaria, adossado ao corpo anteriormente descrito, e ao grande espaço que o prolonga. Foi totalmente demolido e substituído por uma construção nova de estrutura mista e cobertura em terraço, sobre o qual assenta o equipamento de ar condicionado do conjunto. Na área da antiga abegoaria localiza-se o Foyer, com o seu bar/snack e o balcão da livraria e discoteca temática. O Foyer é o centro articulador de todas as funções ligadas ao público do Centro Dramático, e para onde convergem todas as áreas de actividade. Desta forma, o seu grande espaço está igualmente vocacionado para a montagem de exposições temporárias, que poderão funcionar independentemente das outras actividades. No seu prolongamento encontra-se a sala polivalente, com capacidade para aproximadamente 100 pessoas e, destina-se a apresentações de teatro experimental, a ensaios, música, etc...

Corpo I – constituído por um corpo existente a tardo do conjunto, é destinado aos serviços administrativos do Centro Dramático.



Exterior do Centro Cultural da Malaposta



Plateia do Grande Auditório



Black Box



Café Teatro



Sala Polivalente



Foyer



Sala de Cinema



Videoteca

ANEXO E – BIOGRAFIAS

E.1. ABEL NEVES



Abel Neves nasceu em Montalegre em 1956.

Ator, poeta e autor dramático, pertenceu ao coletivo da Comuna grupo para o qual escreveu os textos *Amadis* e *Touro*.

Tem uma obra vasta, compreendendo Peças de Teatro (*Amadis, Touro, Terra, Amo-te, Atlântico, Finisterrae, Arbor Mater, Lobo-Wolf, El Gringo, Inter-Rail, Além as estrelas são a nossa casa, Supernova, Fénix e Kota-Kota, A Caminho do Oeste, Amor-Perfeito, Olhando o céu estou em todos os séculos, Provavelmente uma pessoa, Nunca estive em Bagdad, Madressilva, Qaribó, Ubelhas - Mutantes e Transumantes, Vulcão, Querido Che*), Romances (*Corações piegas, Cotovia, 1996; Asas para que vos quero, Cotovia, 1997; Sentimental, Asa, 1999; Centauros - imagens são enigmas, Asa, 2000; Precioso, Dom Quixote, 2006; Cornos da Fonte Fria, Sextante 2007*), Poesia (*Eis o amor a fome e a morte, Cotovia, 1998*) e um ensaio que apresenta reflexões em volta do teatro (*Algures entre a resposta e a interrogação, Cotovia, 2002*).

Algumas das suas obras foram traduzidas para diversas línguas tais como o inglês, castelhano, alemão, francês, polaco, húngaro e romeno.

Em 2009 venceu a 3ª edição do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia, atribuído pelo Instituto Camões e pela Funarte – Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura do Brasil, com a obra *Jardim Suspenso*.

E.2. MANUEL COELHO



Estreou-se em 1970, aos 16 anos, no Grupo de Teatro de Campolide, hoje Companhia de Teatro de Almada, com direcção de Joaquim Benite.

Frequentou o Conservatório Nacional, Escola Superior de Teatro. Foi co-fundador do Grupo de Teatro Proposta com direcção de Fernando Gusmão e do Teatro Popular de Almada com José Viana e Rogério Paulo. Integrou ainda outras companhias. Simultaneamente teve actividade no cinema onde trabalhou com António Macedo, Luís Filipe Costa, Herlander Peyroteo Michèle Win, entre outros, e em rádio e televisão.

Desde 1978 que faz parte do elenco do Teatro Nacional D. Maria II onde participou na maioria dos espectáculos, nomeadamente em “As Alegres Comadres de Windsor” de W. Shakespeare, “O Judeu” de Bernardo Santareno, “Pedro, o Cru” de António Patrício, “Fígados de Tigre” de Gomes de Amorim, “Rómulo, o Grande” de F. Durrenmatt, “D. João” de Molière – espectáculo que representou Portugal em Paris no Teatro d’ Europe, “A Maçon” de Lídia Jorge, “Rei Lear” de W. Shakespeare, “Real Caçada ao Sol” e “Amadeus” de Peter Shaffer, “À Espera de Godot” de Beckett – com o qual efectuou uma digressão a Macau, integrou ainda o elenco do Teatro Experimental de Cascais interpretando a personagem de Lady Macbeth num “Macbeth” de Jorge Listopad.

Foi dirigido por encenadores como Francisco Ribeiro -“Ribeirinho”, Carlos Avilez, Rogério Paulo, Filipe LaFéria, Jean Marie Villigier, Varela Silva, Silvio Purcaretti, Richard Cottrell, entre outros.

Integrou ainda o elenco dos espectáculos “Passa por Mim no Rossio” do qual foi Director de Cena e de Digressão, “Maldita Cocaína” no Teatro Politeama onde foi Director de Produção, Técnico e de Cena e “A Tempestade” no Teatro Nacional São João também como Director de Cena.

Foi Director Técnico do espectáculo “Na Solidão dos Campos de Algodão” de Koltès com encenação de Patrice Chéreaux, na sua apresentação em Portugal.

Foi Assistente de Direcção no Ciclo de Teatro “Á Procura da Tragédia” promovido pelo ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian.

Foi Director da Digressão Nacional do espectáculo “A Ceia dos Cardeais – Três Actores, Um Texto e Uma Conversa” de Varela Silva, Curado Ribeiro e Rui de Carvalho.

Exerceu o cargo de Director de Cena no Teatro Nacional D.Maria II durante várias temporadas.

Nos anos de 1992/3 foi Assessor de Direcção e Consultor Técnico na fase de recuperação do Teatro Nacional São João.

Foi assistente de encenação de vários encenadores.

No Teatro Nacional D. Maria II encenou e fez a dramaturgia de “Reis Coxos” de Prista Monteiro, “Asfalto dos Infernos” de A. Dacosta, “Hiroshima, meu Amor” de Margeritte Duras, “O Poder de Górgone” de Peter Shaffer, e “Conversas Secretas” de Donald Margulies.

No Teatro Gaveta de Portimão encenou “Flores de Estufa” de Nuno Júdice.

No Auditório da Casa do Artista encenou, dirigiu e produziu “Opressões” de Diogo Morgado.

No ano lectivo de 1998/99 foi professor de Interpretação na Universidade Moderna.

Foi professor de Interpretação e Produção no Instituto de Artes do Espectáculo.

Assumi as funções de Director Artístico do Centro Cultural Malaposta em Dezembro de 2005. É desde Janeiro de 2012, a par da Direcção Artística do Centro Cultural da Malaposta, foi nomeado Director Artístico do Centro Dramático de Viana

No Centro Cultural da Malaposta encenou: “Os Emigrantes” de Slawomir Mrozek com Jorge Castro Guedes e Jorge Estreia; “Pedras nos Bolsos” de Marie Jones com Diogo Morgado e Rui Unas; “Vieram para Morrer” de Jaime Gralheiro com Jan Gomes e Jorge Estreia e “As Regras da Arte de Bem Viver na Sociedade Moderna” de Jean-Luc Lagarce, com Teresa Mónica.

Mantém trabalho regular na televisão participando em peças de teatro, séries e telenovelas.

Licenciado em Direito pela Universidade Autónoma de Lisboa no ano de 2012.

E.3. ANA LANDUM



Nasceu a 23 de Junho de 1985 na freguesia de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa.

Começou no teatro em 1999, com 14 anos, integrando vários espetáculos de grupos de teatro amador inseridos em vários projetos do concelho de Odivelas. Em 2003 faz um casting para integrar o elenco do espetáculo *Felizmente Há Luar* de Luís de Sttau Monteiro no Teatro da Malaposta, onde permanece até hoje. Fez inúmeros espetáculos como *Os Maias*, *Ruídos e Afins*, *Mensagem*, inseridos num projeto em que jovens do concelho de Odivelas representavam obras dramáticas lecionadas no ensino secundário, com encenações de Jorge Estreia e Jan Gomes. Mas foi em 2007 que se estreou profissionalmente, ao lado de Jorge Estreia, Rosa Villa e Jan Gomes, com o espetáculo *O Barão* de Luís de Sttau Monteiro encenado por Castro Guedes tendo exposições no Teatro Sá de Miranda (Viana do Castelo) e no Teatro da Malaposta.

A partir de 2008 e até à atualidade integra o elenco do projeto educativo da Malaposta com encenações de Fernando Gomes, como por exemplo, *A Bela Adormecida*, *O Gato das Botas*, *O Soldadinho de Chumbo*, *João e o pé de feijão*, entre outros. Também com encenação de Fernando Gomes faz a opereta *Elixir do Amor* de Donizetti ao lado de nomes como Manuel Coelho, Diogo Morgado e Elsa Galvão.

Em 2012 trabalha pela primeira vez com Manuel Coelho como encenador no espetáculo *Nick Name* de Mário Máximo.

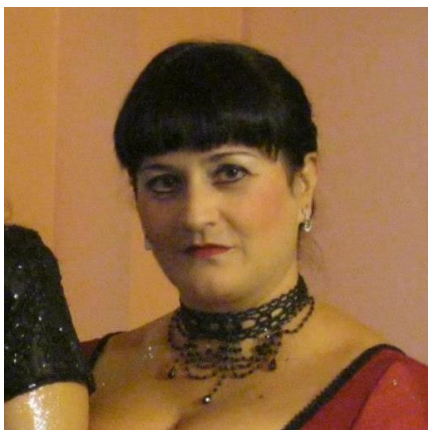
Em 2008 licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa tendo vindo a participar em várias exposições individuais e coletivas como artista plástica e fotógrafa e, esporadicamente faz trabalhos como figurinista.

Entre 2010 e 2012 lecionou Expressão Dramática em várias instituições educacionais.

Em 2011 foi admitida no Mestrado em Teatro – Artes Performativas/ Interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema tendo trabalhado com nomes como Carlos J. Pessoa, Martim Pedroso, Sílvia Filipe e Luca Aprea.

Desde 2010 que participa em campanhas publicitárias nacionais e internacionais como atriz e cantora.

E.4. ISABEL RIBAS



Nasceu em Lisboa a 2 de Setembro de 1958.

Tem o curso de formação de atores em 1977 no Teatro do Nosso Tempo onde se estreou como profissional com uma peça de António Gedeão. Em 1981 fez parte da fundação do Teatro Ibérico onde trabalhou com Xosé Blanco Gil. Iniciou, na mesma altura, a realização de dobragens para a RTP.

Em 1983 conheceu Fernando Gomes com o qual experimentou Café Concerto, Cabaret e revista no Teatro ABC. Fez um curso de aperfeiçoamento de atores na Casa da Comédia com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 1986 foi contratada pelo Teatro Aberto onde trabalhou com João Lourenço durante 4 anos. Trabalhou, seguidamente no Teatro da Cornucópia com Luís Miguel Cintra; Teatro Nacional "Passa por mim no Rossio" de Filipe La Féria; Teatro da Comuna com João Mota; Teatro Teatrosfera com Paulo Oom e Paula Sousa; Teatro São Luís com Adriano Luz.

Participou em dois filmes de Jorge Silva Melo e um de António Pedro Vasconcelos e entre 1983 e 2003 fez participações em novelas, programas e séries televisivas.

É membro fundador da Associação Cultural "KLASSIKUS" com direção de Fernando Gomes, fazendo parte do elenco de todos os espetáculos.

A partir de 2009 e até à atualidade integra o elenco do projeto educativo da Malaposta com encenações de Fernando Gomes, como por exemplo, *A Bela Adormecida*, *O Gato das Botas*, *O Soldadinho de Chumbo*, *João e o pé de feijão*, entre outros.

Desde 1981 e até à presente data faz dobragens para SIC, RTP e TVI séries e longas metragens infantis Produções Disney, Warner Brothers e DreamWorks.

E.5. LUÍS PACHECO



Nasceu a 12 de Setembro de 1969.

Iniciou a sua atividade artística em 1988 fazendo circuitos de bares enquanto cantor e guitarrista. Paralelamente e até ao ano de 96 fez parte de várias bandas de garagem onde se assumiu como vocalista e guitarrista sendo também o principal compositor. Participou em vários concursos de música moderna e colaborou com outras bandas como compositor/letrista Tambor “Jamais Descer”-Lemon Edition, Cortina de Fumo- Farol Música).

Passa mais tarde pelo programa “Chuva de Estrelas” e integra no ano seguinte o elenco de cantores residentes, de um programa televisivo intitulado “Canções da Nossa Vida” apresentado por Diogo Infante e emitido na RTP1 (97/98). Desde 1998 que faz parte do grupo “Canções de Portugal” dirigido por Fernando Martins e apoiado pelo Instituto Camões e RDP Internacional, grupo esse que tem como principal atividade divulgar a música Portuguesa junto das comunidades espalhadas pelo mundo (Concertos em São Paulo, Rio de Janeiro; São Francisco, Andorra, etc.)

Em 1999 faz audições para o Musical “ Os Três Mosqueteiros” produzido pelo Teatro Infantil de Lisboa e encenado por Fernando Gomes estreando-se em Outubro do mesmo ano no Teatro Maria Matos no papel de Athos.

É membro fundador da Associação Cultural “KLASSIKUS” com direção de Fernando Gomes, fazendo parte do elenco de todos os espetáculos.

Faz regularmente dobragens e spots de rádio (estúdios da Matinha, Cantinho da Música, MDL etc.).

Em publicidade participou em vários anúncios (Big Poupança Mini-Preço, Lipton Ice Tea ,Deustch Telekom etc).

A partir de 2007 e até à atualidade integra o elenco do projeto educativo da Malaposta com encenações de Fernando Gomes, como por exemplo, *A Bela Adormecida*, *O Gato das Botas*, *O Soldadinho de Chumbo*, *João e o pé de feijão*, entre outros.

