

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ALICE, QUEM ÉS TU?

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Helena Canhoto

Amadora, Setembro de 2019

ALICE, QUEM ÉS TU?

Helena Canhoto

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor David Antunes e ajuda à orientação da especialista convidada Teresa Nicolau.

Amadora, Setembro de 2019

ÍNDICE

Agradecimentos	5
Resumo	7
Abstract.....	9
Apresentação.....	11
Nota Introdutória	13
I. A primeira reunião.....	15
II. O trabalho de mesa sem mesa e com cadeiras em roda	17
III. Lewis Carroll – as fronteiras da escrita no retrato da realidade	20
IV. O espelho.....	29
V. A atribuição de personagens	34
VI. O sonho	40
VII. A performatividade do texto	45
VIII. Who are you?.....	56
Bibliografia	62

AGRADECIMENTOS

Obrigada Ricardo, por me dares esta oportunidade e me teres abraçado quando precisei do teu peito grande. Obrigada Diana, Rafael e Tadeu, não poderia alongar-me aqui sobre a importância da vossa presença. Obrigada Márcia, pela amizade instantânea, por me deixares obrigar-te a repetir o texto vezes sem conta. Obrigada Bia, por me recordares como se concilia o sucesso, o talento, a beleza e o mais infalível profissionalismo. Obrigada Inês, pelas tuas palavras certas quando mais precisei delas. Obrigada Helena e Beatriz, por me refrescarem os dias com o vosso virgem empenho. Obrigada Luana Proença, Henrique Gomes e Carlos Alves, por todas as ajudas logísticas, cruciais, ainda mais quando se escreve à distância de tantos quilómetros de casa. Obrigada Phanie, por fazeres parte de todos estes quilómetros que cruzam o oceano. Obrigada Rita, por ditares o princípio desta escrita.

Obrigada Pai, Mãe (Fausto, tinhas razão) e Mario, pelas lágrimas que me limpavam sempre que pensei em adiar eternamente estas palavras. Obrigada, avô Quim, devolvo-te, finalmente, os beijinhos que eternizaste na primeira página da minha Alice.

Obrigada, David, que me completas frases e compreendes o meu raciocínio como, por vezes, nem eu mesma; que me levaste numa viagem intelectual altamente estimulante e transformadora nestes dois anos de mestrado; que não hesitaste em aceitar o meu convite. Obrigada, Teresa, minha incansável amiga. Sem vocês, isto nunca passaria de uma ideia.

RESUMO

“Uno solo debe escribir sobre aquello que tiene un testigo privilegiado” disse Ivan Thays, numa *masterclass* sobre escrita à qual assisti há dez anos. Este relatório de estágio é um testemunho privilegiado sobre o trabalho de adaptação do texto original de Lewis Carroll *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho* por Ricardo Neves-Neves. Durante dois meses, com os rascunhos do encenador na mão, assisti à adaptação do texto original para a peça que viria a estrear a 27 de Dezembro de 2018 no Teatro Nacional Dona Maria II. Com este documento, procuro retratar as questões mais preponderantes que surgiram no decorrer do exercício conjunto de interpretar este texto com os seus atores. Entre citações e relatos de intervenções nos ensaios, pretendo contextualizar os temas das discussões e demonstrar a posição e as soluções de Ricardo Neves-Neves para este trabalho.

Palavras-chave:

Alice, Lewis Carroll, Ricardo Neves-Neves, Surrealismo, Adaptação, Teatro

ABSTRACT

"One should only write about something it has closely witnessed" said Ivan Thays, in a writing masterclass I attended ten years ago. This internship report is a testament to the adaptation work of Lewis Carroll's original book *The Adventures of Alice in Wonderland* and *Alice from the Other Side of the Mirror* by Ricardo Neves-Neves. For two months, with the play draft in my hand, I watched the adaptation of the original text to become the play that was going to premiere on December 27, 2018 at the National Theater (Teatro Nacional Dona Maria II). With this document, I intend to portray the most prevailing issues that arose during the group exercise of interpreting this text with the play actors. Among citations and reports of interventions in the rehearsals, I try to contextualize the topics of the discussions and to demonstrate Ricardo Neves-Neves position and solutions for this work.

Keywords:

Alice, Lewis Carroll, Ricardo Neves-Neves, Surrealism, Adaptation, Theatre

APRESENTAÇÃO

Relatar, verbo transitivo – fazer o relato de; narrar; contar; descrever.¹ Neste documento de 63 páginas e 16448 palavras, relato a experiência do meu estágio como assistente de encenação com o criador, dramaturgo, ator e encenador Ricardo Neves-Neves. O contrato feito inicialmente e o crédito que me foi atribuído na folha de sala do Teatro Nacional Dona Maria II, onde a estreia aconteceu, bem como nos registos do espetáculo, indica o cargo de assistente de encenação. Em parte, pode dizer-se que assisti (como quem ajuda) à encenação de *Alice no País das Maravilhas*: registei inúmeras vezes as marcações nos guiões, passei indicações a técnicos, substituí em palco os atores uma ou outra vez ausentes, ponteei, sugeri alterações, tentei criar soluções para os problemas que iam surgindo. Todavia, o que se revelou realmente importante para mim foi assistir (como quem observa) ao processo de Neves-Neves. Propus-me a este estágio em particular, à parte de todas as coincidências pessoais, pela curiosidade em encontrar o fio que liga este jovem criador português do século XXI ao matemático e escritor inglês Lewis Carroll, do século XIX; quis testemunhar e compreender como poderia este encenador algarvio da minha idade ter a audácia de levar ao palco da Sala Garrett do Teatro Nacional Dona Maria II uma adaptação própria, com texto novo entrelaçado com o original, de uma obra de tamanha importância como é o caso de *Alice*, de Carroll; quis responder à minha pergunta de quem era *Alice*, depois de soltar a mão do seu criador original.

Neste processo de criação que acompanhei, surgiram várias perguntas que pretendo ilustrar neste documento. As que aqui descrevo, por citações de conversas ou descrições dos ensaios, são as que, com um olhar já mais distante do processo de criação,

¹ *relatar* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019.

considero que foram as mais basilares na construção do novo texto e da criação conceptual do próprio texto no imaginário dos atores. Assim, dividi os temas das discussões por capítulos - na relação com o espelho, com o surrealismo e com o sonho - descrevi o trabalho de mesa e alguns ensaios, descrevi não só os traços de criação do dramaturgo/encenador mas também as pontes entre a adaptação do texto feita por este e o original de Carroll. Naturalmente, como resposta à minha proposta original e como necessidade intrínseca de descrição dos ensaios, este documento relaciona-se com Lewis Carroll e o seu papel, com Ricardo Neves-Neves e o seu papel e com *Alice* e o seu papel. Não tenho como objetivo afirmar qualquer resposta absoluta às minhas questões iniciais, mas relatar o meu processo pessoal na forma como escrevo sobre o meu estágio e os meus pares – e, desta transformação, transformar perguntas em respostas e em uma nova e mais difícil pergunta.

NOTA INTRODUTÓRIA

Vejo o meu avô, sentado na sua cadeira castanha e almofada azul marinho, com aquele cheiro a erva-doce que lhe sentia na careca, quando o cumprimentava aos sábados, assim que chegava à sua marquise. Foi na marquise que viveu todas as suas tardes durante os anos em que o conheci. Eu tinha entrado no quinto ano de escolaridade, ainda com nove anos, faria dez no mês seguinte. Nesse setembro de passagem para o segundo ciclo do ensino obrigatório, o meu avô, antigo professor e outrora diretor do único colégio da vila, ofereceu-me o meu primeiro livro em inglês: *Alice in Wonderland*, by Lewis Carroll. Disse-me: “para que aprendas inglês com este livro, cachopa”. O meu avô era alentejano, mas morava no frio e interior norte de Portugal. Joaquim Canhoto, o meu avô era um homem das matemáticas e, voluntariamente, tinha deixado de falar com os demais a determinada altura. Não me lembro, aliás, de nenhum episódio em que ele tivesse falado e privei semanalmente com ele até aos meus dezassete anos. À exceção deste dia, claro. Nesta tarde, quando todos saíram de casa e nos deixaram a sós, ele, com a calma das planícies, levantou-se da sua cadeira castanha com almofada azul marinho e foi buscar o meu presente, um livro imaculado, com uma dedicatória escrita por ele, para mim, que ainda hoje guardo na primeira fila, a visível, da estante da casa dos meus pais. Depois conversámos sobre as minhas expectativas para o meu ano letivo e ele tentou explicar-me, de forma mais antiquada e certa, como eu devia fazer contas de dividir. O sol pôs-se, a minha mãe e a minha avó regressaram, fechou-se a marquise, está muito frio, disseram, é hora de jantar. Nunca saberei como o meu avô, no interior norte de Portugal, terá encontrado o meu primeiro livro de Alice em inglês, novo, dada a parca comunicação que mantinha com as pessoas. Nunca saberei o porquê da escolha. (Será porque, à

semelhança de Carroll, era um homem das matemáticas e da poesia?) Sei que é das poucas provas tangíveis de amor que pude guardar ao longo da vida e a única da parte dele e que, por essa importante razão – não fosse o amor a causa de tantas escolhas – escolhi trabalhar sobre esta história e esta menina quando assim, finalmente, se proporcionou.

I

A PRIMEIRA REUNIÃO

Foi a 19 de Fevereiro de 2017 que assisti, pela primeira vez, a uma encenação do Ricardo: *Encontrar o Sol*, de Edward Albee, no São Luiz Teatro Municipal de Lisboa. Hoje, Ricardo Neves-Neves é, para mim, o Ricardo, com direito a determinante masculino singular a preceder o seu primeiro nome. Somos da mesma idade, ele uns meses mais velho, pormenor que só viríamos a descobrir mais tarde, eu primeiro do que ele, mas que em muito contribuiu para a minha escolha. O Ricardo foi a minha primeira escolha num rol de cinco encenadores/criadores/companhias aos quais me interessaria oferecer meses do meu trabalho sem remuneração, a troco de uma valente observação e experiência que me pudesse trazer as descobertas e conclusões que, efetivamente, trouxe. Ou está a trazer, porque enquanto escrevo este relatório, que por um lado pode ser um processo penoso, confesso que vou descobrindo artigos e textos maravilhosos que, provavelmente, de outra forma não descobriria. Digo, com tranquilidade, que o Ricardo foi a minha primeira escolha pois qualquer pessoa que leia este relatório conhecerá, nem que seja pelos famosos seis graus de distância, alguém que testemunhará a favor deste facto que aqui assumo.

Foi em Outubro de 2017 que comecei as aulas do primeiro ano do Mestrado de Teatro – Especialização em Artes Performativas. Uns meses mais tarde e depois de muitos espetáculos de teatro assistidos, contactei-o e disse-lhe que era com ele que queria vir a estagiar no meu segundo ano letivo. Recebeu a minha mensagem com naturalidade e apreço. Quando nos encontramos na Escola Superior de Teatro e Cinema pela primeira vez, em Março de 2018, para discutir a minha proposta de estágio, o Ricardo começou a

conversa como se eu fosse uma garota da licenciatura, a chegar ao meio dos vinte, no princípio de qualquer coisa. Contou-me do seu calendário. Estava cansado antes mesmo de a maratona começar. Dos planos até 2020 e das semanas em que não saberia como iria resistir sem o dom da ubiquidade. Falei-lhe de mim, que compreendia o cansaço. Falou-me de *Alice no País das Maravilhas*, en passant. E eu disse “quero, quero *Alice*”. “Mas eu não tenho dinheiro para te levar em digressão”, afirmou, sem hesitação na honestidade. Eu não estava à procura de um emprego, estava a propor-me exatamente a isto, à possibilidade de estar, observar, participar e ser livre nas fronteiras da minha qualidade de estagiária. Percebemos que nos poderíamos ajudar mutuamente. Quando conversei com o meu orientador, Prof. David Antunes, sobre este processo, já *in media res*, este falou-me da diferença da biografia pessoal e da biografia artística. Compreendo que me é fácil elogiar o Ricardo, pela empatia que lhe tenho. Contudo, este relatório nunca terá esse objetivo.

Foi em Maio de 2018 que acordámos os termos do contrato, no sol da esplanada do último piso da ESTC. Foi em Outubro de 2018 que se juntaram, pela primeira vez, várias cadeiras em roda.

II

O TRABALHO DE MESA SEM MESA E COM CADEIRAS EM RODA

29 de Outubro de 2018, fim de tarde, Pólo Cultural das Gaivotas². A equipa toda numa primeira reunião, enchendo um salão com cadeiras, em roda. Todos se apresentaram como se não se conhecessem – o que a mim me ajudou francamente para organização pessoal. Muitos dos atores que ali estavam já tinham trabalhado juntos, uma grande parte destes em produções do Teatro do Eléctrico³. Também me apresentei e expliquei o meu contexto. Pedi autorização verbal a todos os ali presentes para registar vídeo e áudio e usar os registos para efeitos do meu relatório, comprometendo-me a não divulgar estes vídeos e áudios com terceiros. Por esta razão, decido não anexar os mesmos ao relatório. Os ficheiros existem para poder transcrever as palavras exatas e necessárias à elaboração do mesmo. Clarifico: perguntei a todos, olhando todos na sala, se alguém se opunha. O silêncio de consentimento instalou-se, ninguém se opôs. Concluí, no momento, em voz alta, que assumia então que tinha autorização de todos para avançar. Todos aquiesceram. Momentos antes do princípio desta primeira reunião, o Ricardo explicara-me que tinha percebido em que função eu iria ser mais necessária e eu fiquei muitíssimo agradada com a proposta, com essa final distribuição de tarefas. Ia poder trabalhar os textos com os atores em sessões privadas, um a um ou em pequenos grupos, ajudando-os a memorizar os textos e as respetivas alterações e indicações que iriam

² O Pólo Cultural das Gaivotas é um espaço da Câmara Municipal de Lisboa, disponibilizado ao sector cultural para acolher produções artísticas.

³ O Teatro do Eléctrico é criado em 2008 por Ricardo Neves-Neves com os objetivos de “poder desenvolver os seus projetos, ir além da condição de ator/intérprete, e trabalhar em conjunto com os companheiros recém-formados: Rita Cruz, Bruno Huca, Ana Lázaro, Patrícia Andrade e Sílvia Figueiredo, a que juntariam Vítor Oliveira e o músico Sérgio Delgado.” (Magalhães, P. G. (2017) em *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, política e utopia [título provisório]*, p. 165.)

acontecer ao longo dos ensaios. O texto - é sobre este texto que quero falar, é sobre Alice que tudo isto se trata.

Sem que houvesse conhecimento prévio da minha parte, o espetáculo iria ter uma encenação partilhada entre RNN⁴ e Maria João Luís, atriz e encenadora da companhia de teatro Teatro da Terra. Contudo, ressalvando que tenho autorização de todos os envolvidos para utilizar os registos vídeo e áudio para efeitos deste relatório, escolhi imediatamente não alterar os meus planos iniciais e manter o foco no trabalho de RNN e no seu trabalho sobre o texto deste, que viria então a ser o espetáculo *Alice No País das Maravilhas*, adaptado por RNN a partir do original de Lewis Carroll.

Foi, nesta primeira reunião, apresentada a equipa: a direção musical ficou a cargo de Rita Nunes; a direção vocal com o docente da ESTC João Henriques; a cenografia entregue a Ângela Rocha; os figurinos a Rafaela Mapril; os desenho de som e sonoplastia por Sérgio Delgado, a interpretação, finalmente e por ordem alfabética, por Ana Amaral, Beatriz Frazão, Beatriz Maia, Helena Caldeira, Inês Dias, Joana Campelo, José Leite, Leonor Wellenkamp Carretas, Márcia Cardoso, Maria João Luís, Patrícia Andrade, Pedro Lacerda, Rafael Gomes e Sílvia Figueiredo.

Nas semanas seguintes, voltámos a sentar-nos todos em roda.⁵ Continuávamos a ser muitos, mas não os mesmos. Vinham os atores e, alternadamente, a cada ensaio que acontecia, vinham também as assistentes de figurino e/ou as assistentes de cenografia. De vez em quando, alguns alunos do doutoramento em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que observavam o trabalho de mesa e

⁴ Ricardo Neves-Neves, a partir de aqui RNN.

⁵ São estes os dias e as semanas que observei com mais atenção, dos quais gravei vídeo, áudio, sobre os quais mais escrevi e muito anotei. A título de reforço, é no trabalho sobre este texto que o meu relatório se foca. A encenação foi, em parte, uma confirmação da forma como o texto altera os atores e as suas dinâmicas. De resto, o que me interessou realmente observar está descrito neste documento.

escrevinhavam os seus cadernos digitais, vulgo iPads. Mais tarde, em conversa com uma das alunas, fui informada que havia duas disciplinas do doutoramento para as quais tiravam apontamentos: a disciplina de Cognição e a disciplina de Genética Teatral. No que diz respeito à Genética Teatral, estes alunos tentavam encontrar «os traços e os caminhos do gesto criador», como assim se referiu Luana Proença a este exercício, neste aspeto, semelhante ao que me propus desde o início deste estágio. Infelizmente, a informação atualizada que disponho é que os alunos não concluíram o trabalho sobre o tema, por falta de tempo e material recolhido em observação. Digo infelizmente pois considero que seria extremamente útil aceder a tais análises, podendo, com as devidas autorizações, vir a referi-las, aliás, neste relatório.

O trabalho de mesa aconteceu sem mesa, com cadeiras a formarem uma roda ovalada ao comprimento da sala de ensaios. O texto foi lido várias vezes do princípio ao fim. Nos primeiros ensaios, era possível lê-lo mais do que uma vez. Depois, as intervenções foram ficando mais extensas, mais demoradas, seja as dos encenadores, seja as dos atores. Já perto do fim do trabalho de mesa, ficavam-se horas em uma só cena, a discutir cada intenção. O calendário inicial dos ensaios apontava para cinco a seis dias por semana, oito horas por dia, uma hora e meia de jantar. Os horários foram reduzidos quase todos os dias, dado o nível de exaustão geral. Assim, em vez de oito horas divididas em blocos de quatro horas e meia e três horas e meia, terminou-se frequentemente meia ou uma ou até uma hora e meia antes, com um grande grupo de caras cansadas a regressar a casa. Confesso a minha admiração pelo grupo de atores envolvidos: não havia desistências, o afinco em contribuir era geral. Foram, portanto, vários dias de trabalho de mesa dedicados ao texto, ao Lewis Carroll, à Alice Liddell, à Alice personagem e a um vasto número de temas, de entre os quais destaco os mais preponderantes na evolução deste trabalho que testemunhei.

III

LEWIS CARROLL – AS FRONTEIRAS DA ESCRITA NO RETRATO DA REALIDADE

Quando comecei a investigar sobre as *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho*, deparei-me com a história de Lewis Carroll e de Alice Liddell, a jovem rapariga que deu o nome à famosa personagem. Reza a história que Charles Lutwidge Dodgson, de seu futuro pseudónimo Lewis Carroll, passeava num barco no rio Tamisa, quando improvisou uma história para entreter as três filhas de um amigo aí presente. Alice Pleasance Liddell era uma das três irmãs, mais precisamente a do meio. Mais tarde, passou-a para o papel e, superados alguns contratemplos, nasceu a história escrita de Alice como nós hoje a conhecemos. Todavia, desta relação entre Charles Dogson, Matemático e Diácono Anglicano, e a filha do reitor da Christ Church em Oxford, muito se escreveu e discutiu até aos dias de hoje. Alegadamente, Charles Dogson conheceu Alice quando esta tinha apenas três anos e sempre nutriu um fascínio por esta criança, a par da assumida paixão por meninas muito jovens. Dogson escreveu diversas cartas a crianças do sexo feminino e fotografou-as. Algumas destas cartas e fotografias, de entre as quais se encontram também fotografias de crianças nuas, estão compiladas no livro *Meninas (Cartas e Fotografias)*, publicado pela editora Assírio & Alvim, em 1994. Uma carta a Alice Liddell está publicada neste livro e começa assim:

À PRINCESA ALICE

Minha querida Alice,
Será uma sorte que esta nota chegue junto de si antes de a Menina me esquecer por completo.

No prefácio do mesmo livro, Miguel Esteves Cardoso (1994) defende uma candura nas intenções de Carroll:

Há quem veja na solidão de Carroll um amor doentio por crianças. Estas cartas são a prova que essa visão é que é doentia. Lewis Carroll era um professor de lógica que estava apaixonado por todas as meninas do mundo. Porque será tão difícil entender essa paixão sem recorrer à sexualidade? Carroll gostava de meninas como quem gosta de gatos ou de comboios- mas mais, porque as meninas são maiores. São pessoas. Carroll trata-as com dignidade. Nem o olhar mais perverso seria capaz de detetar qualquer desejo oculto - ou sequer ambiguidade. (...) Estas cartas são dádivas. Mas foram dadas com uma enorme alegria. Devíamos lê-las com a mesma simplicidade com que foram escritas.

Analisando os factos – um homem com mais de trinta anos de idade que fotografa meninas, tem preferência por nudez infantil, escreve cartas às mesmas meninas e se apoqueta com os seus sentimentos de forma devota –, considero perfeitamente razoável que se possa questionar o desejo oculto do autor e que isso não signifique perversidade por parte de quem se questiona, como diz Miguel Esteves Cardoso. Por outro lado, mais uma vez, pode ser uma questão de separar mentalmente a biografia pessoal da biografia artística – como eu separo de forma bem mais singela a biografia pessoal e artística de RNN – e pensar na obra associada ao autor que a escreveu ao invés de pensar na identidade do autor fora do contexto da obra que escreveu. Como era o caso de Fernando Pessoa, que tantas biografias continha. Como é o caso de Rui Chafes, escultor português com 53 anos de idade ao ano de 2019, que começa assim a sua autobiografia:

Nasci em 1266, numa pequena aldeia, que já não existe, na Francónia, na Baviera. Os meus Pais eram muito pobres, de uma família de camponeses e artesãos, e a vida era extremamente difícil, tal como hoje a vida continua a ser difícil, mas de outra maneira e com outro tipo de privações e durezas. Éramos 9 irmãos e os meus Pais, como calculam, tinham muitíssimas dificuldades em levar uma vida em que fosse possível sustentar aquela enorme família no miserável meio rural em que nos encontrávamos. (2011: 11)

Ora, naturalmente, o Rui Chafes que imaginamos e/ou fisicamente conhecemos, como corpo e ser humano, cidadão português de suas particulares vicissitudes que só a ele dizem respeito, não pode ter nascido em 1266. No entanto, *o* Rui Chafes, escultor, autor

das obras que o honraram com o Prémio Pessoa, nasceu antes de todos nós e dele próprio como pessoa, no século XIII, contemporâneo das suas influências. Dezasseis anos mais tarde, Miguel Esteves Cardoso voltaria a publicar a sua opinião sobre o tema, desta vez numa edição do *Expresso* de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, ilustrada por Diogo Muñoz, na qual escreveu o posfácio. Aqui, a sua postura já não é tão contundente e o escritor português aproxima-se mais da separação da vida do autor e da sua obra como forma de apaziguar as dúvidas que o tema acende:

É um erro adulto considerar Lewis Carroll e a obra e vida dele quando se lê Alice. A Alice lê-se a si mesma. Não precisa de mais nada. Presta-se a isso, permitindo e até buscando a nossa colaboração, porque essa é a sua grandeza: a envolvimento. Cada ouvinte ou leitor tem a sua Alice. Mas a Alice já lá está, esticando a ambiguidade até aos limites do prazer para nos deixar entrar, está lá mesmo. (Cardoso, 2010: 96)

Seja qual for a verdade, esta eterna questão existe desde a existência dos próprios Charles e Alice. No extenso e muito útil livro *The Annotated Alice*, uma das anotações de Martin Gardner refere que, na época, era altamente discutido se Dogson estaria ou não apaixonado por Alice Liddell (2001, xx). Por um lado, não havia provas que ele quisesse casar com Alice (embora, mais tarde, o filho de Alice tenha vindo a declarar que se soube que Charles afirmou à família esta sua vontade) ou que tivesse tido relações com ela. Por outro, a sua atitude relativamente à menina era a atitude de um homem apaixonado. É também sabido que a mãe de Alice sentiu que algo estava errado, tomou medidas para desencorajar a fixação de Dogson pela filha e queimou as primeiras cartas que o escritor lhe redigiu.

Quando recordo a importância que este tema teve para a discussão e as horas que foram passadas a conversar sobre o mesmo, recordo a biografia de Rui Chafes, que só recentemente descobri, e esta separação necessária entre o criador e o ser humano que o criador artístico habita. Recordo também a primeira peça que escrevi, no âmbito do

Mestrado, cuja voz de escrita era de alguém com uma profunda disfunção sexual e um passado traumático de pedofilia, características e acontecimentos que em nada se relacionam comigo. Recordo as histórias contadas nas pausas dos ensaios no Teatro Nacional sobre o famoso Ribeirinho, outrora diretor artístico do Teatro, talentoso, singular e deveras marcante na história portuguesa do teatro e do cinema, que, dizem, era uma pessoa de muito difícil trato. Paro tudo o que estou a fazer e penso ativamente sobre isto: quem é Ricardo Neves-Neves como artista? Deixo a (possível) conclusão para o fim.

Vincada a separação entre a biografia pessoal de Charles Dogson e a sua obra como Lewis Carroll, a sexualidade não deixou de ser um tema presente nos primeiros dias de trabalho. Questionou-se a presença de uma mensagem de cariz sexual na constante mudança de escala de Alice (foram contabilizadas doze alterações no tamanho de Alice ao longo da obra), na dilatação e retração da Lagarta, nas mensagens “Eat me” (traduzido, Come-me). Richard Ellman, biógrafo e crítico literário, sugeriu que Carroll talvez estivesse, inconscientemente, a simbolizar a grande disparidade entre a pequena Alice, que ele amava e com a qual não podia casar, e a grande Alice que esta se tornaria em breve (Richard Ellman *apud* M. Gardner, 2001: 17). No trabalho de grupo, também se debateu se a comida e a bebida aportariam algo de alucinogénio, devido às alterações de perceção física através da ingestão de comida e bebida, o que alteraria toda a perceção sobre o espaço na qual a história opera. Sobre este aspeto, Martin Gardner perguntou (e mantenho na língua original para que se compreenda a crueza da frase): “Are the many references to eating in Alice a sign of Carroll’s ‘oral aggression’ or did Carroll recognize that small

children are obsessed by eating and like to read about it in their books?” (M. Gardner, 2001: xv)⁶

A análise deste texto original, composto por dois livros, permitiu a escrita de variadas e muito boas obras literárias e continua a ser objeto de estudo e de especulações. Para o espetáculo que daqui viria a nascer, todos os debates foram curtos, por mais que, por vezes, durassem horas. *Alice*, como tantas vezes é chamado, é um texto muito pormenorizado, rico em charadas matemáticas e mensagens camufladas e, quanto mais leio sobre o assunto, mais lamento a rapidez com que alguns temas foram abordados pela discussão de grupo. Compreendo, todavia, que há fios do novelo que não podiam ser puxados e a necessidade de síntese imperava num meio (o teatro, claro) onde os prazos são cada vez mais apertados. Ainda assim, num esforço que se aparenta paradoxal, Ricardo Neves-Neves encontrou espaço e tempo para colocar a seguinte frase na boca de Alice: “Que curiosa decisão, diminuir assim o tempo, a duração.”, referindo-se exatamente a este problema que provoca grande consternação no meio teatral. Shane Leslie escreveu em “Lewis Carroll and the Oxford Movement” (no *London Mercury*, Julho de 1933) que encontrava em *Alice* uma história secreta das controvérsias religiosas da Inglaterra Vitoriana. Aqui, Ricardo Neves-Neves foi uma espécie de Lewis Carroll a esconder as suas críticas à atualidade num texto aparentemente infantil. Sobre a infantilidade e ainda num dos primeiros ensaios, o encenador disse:

Eu tenho uma ligação muito forte com a infância. Aquilo que é mais rico na minha infância (e eu tenho pena de ter esclarecido tantas coisas) é que havia coisas muito mais divertidas. Por exemplo, eu lembro-me desta coisa de olharmos e haver aceitação: tem a ver com uma zona da infância em que nós ainda não conhecemos todas as regras e, por isso, aceitamos. Eu estabelecia uma relação entre palavras e objetos: apanhava borboletas para a minha avó fazer costeletas; pensava que os

⁶ Tradução livre da autora: «Serão as variadas referências à ingestão no livro *Alice* um sinal da ‘agressão oral’ de Carroll, ou Carroll apercebeu-se que as crianças são obcecadas por comida e gosta de ler sobre o assunto nos livros dele?»

ourijos davam chourijos. Tinha esta ligação com as palavras e era mais divertido pensar assim. A ingenuidade é rica por estar ligada à ignorância. Quando existem vazios, nós completamos esses vazios e isso é completar com o absurdo; o absurdo não é só ser louco, é a necessidade de completar o vazio. E eu acho isso uma coisa extraordinária. Por isso é que tudo isto é difícil, porque essa lógica com a qual o completamos não existe, temos que ser nós a inventá-la. E isso acho, sinceramente, difícil.

A ligação da obra de Lewis Carroll com o imaginário infantil, independentemente do que o motivava nesse mundo e a assumida, e repetidamente vincada, ligação da obra de RNN à infância, tornam este último num criador mais apto, *a priori*, para adaptar a obra de Carroll. Há, aliás, coincidências na escrita de ambos. Enquanto lia o *The Annotated Alice* e tomava atenção a todos os artigos e anotações que acompanham o livro, reparei nas várias referências às gatas de Lewis Carroll, transportadas para a história de Alice. Ora, na primeira cena do espetáculo de RNN há uma canção que este diz ser “um género de apresentação do espetáculo, uma introdução”. Ecoada pela voz dos atores, uns vestidos de coelhos e outras vestidas de Alice, ouvir-se-ia:

A Avenida é comprida

A Alameda é de seda

Cortem-lhes a

Cortem-lhes a cabeça

A Avenida e a Alameda são os nomes das duas gatas do RNN.

Numa entrevista para o Jornal I, RNN disse:

Há tanto material e tão bom que há sempre um sentimento de perda grande em deixar coisas de fora. (...) As cenas não colam só por si e foi necessário uma reescrita por essa razão. (...) Daí ter escrito também uma parte do texto. É uma linguagem que não é muito próxima do nosso dia-a-dia e a questão da linguagem precisamente assume-se também como um desafio porque, dentro daquilo que é um texto meu ou um texto novo, procurei escrever com a linguagem do Carroll. A verdade é que às vezes falamos e já nem sei bem o que é do Carroll e o que é que é meu. Dentro desta transformação tenho que fazer aqui um exercício de memória para perceber o que é que escrevi e o que não escrevi. (C. Sobral, 2018: 34-35)

A crítica social e política nos textos de Carroll e nas falas das personagens escritas por RNN, os nomes das gatas e a ligação de ambos à infância são apenas três exemplos das pontes que existem entre estes dois artistas. Ainda referente à infância e numa das primeiras discussões de grupo, o Ricardo interveio com o seguinte:

A Prof. Maria João Brilhante⁷ disse uma coisa muito engraçada que nos ajudou a olhar para o final de uma outra forma e que tem a ver com a estrutura de pensamento, que é algo que, apesar de tudo, tenho vindo a trabalhar muito sobre o ponto de vista da criança, a perspetiva da criança sobre o estar e o agir – nos espetáculos, quando escrevo de forma intuitiva e no último espetáculo que encenei, que é o *Catamaran*, a partir de um texto da Ana Lázaro, em que ela fez um estudo sobre a psicologia da criança. É uma coisa que me tem dado muito prazer perceber: como é que é a estrutura, ou como desvendar a estrutura do pensamento de uma criança. Ontem, a Prof. Maria João Brilhante, sobre o nosso ponto de vista no final – o final em aberto, que nos deixa um bocadinho desamparados – disse que se nós observarmos uma criança, as brincadeiras começam e acabam sem que percebamos muito bem onde começou e onde é que acaba. Depois estávamos a falar de uma imagem que eu costumo dar quando trabalhamos um lado psicológico das personagens que precisam de um corte rápido, que é o exemplo do bebé que está a chorar e, de repente, a borboleta passa e ele esquece-se totalmente do choro e fixa-se na borboleta. Eu acho que essa é uma zona muito engraçada, tentarmos perceber a estrutura do pensamento da criança e o jogo da criança. É outra perspetiva de olhar para o texto: as coisas acontecem facilmente e acabam facilmente. É dar-nos outro lado. Eu não quero mesmo ser superficial, mas, de vez em quando, as coisas começam e acabam e há que retirar o prazer disso. É como este final. Depois de ouvir isto, comecei a ter prazer com o final. Deixou de ser um grande problema para resolvermos. E agora a pergunta é: de que forma conseguimos encontrar isto com outros contornos, noutros sítios?

Trabalhar com Ricardo Neves-Neves foi, pelo menos neste trabalho, o único que testemunhei e pelo qual posso falar, este contínuo de descoberta. É o encenador que pergunta e provoca e, depois, passa horas a escutar as intervenções dos seus atores. É o criador que leva o esboço na mão, escreve, reescreve, volta a reescrever, ensaia os

⁷ A Professora Maria João Brilhante encontrava-se na sala a assistir ao trabalho de mesa nesse dia.

movimentos dos seus atores com o seu próprio corpo na cadeira e ensaia as falas que lhes escreveu com a sua própria boca. O Ricardo ouve com os braços, as pernas e os lábios e, sempre que possível, tenta apurar o *nonsense* com uma aparente e sorridente displicência que, no fim, faz todo o sentido.

Miguel Tamen disserta sobre esta leveza na própria personagem de Alice, através das palavras que usa para descrever o fim da aventura do primeiro livro no País das Maravilhas:

Quem quer saber de vocês? "Alice pergunta à Rainha de Copas. "Vocês não passam de um baralho de cartas!" Há pouco consolo em dizer que os poemas nada mais são do que pequenos ronronares de pequenas coisas, que os gatos não podem responder a quem lhes fala e que o passado não vem com um manual de instruções. Tudo isto é verdade. Há ainda menos consolo em derramar lágrimas de crocodilo sobre a mudança de opinião de Alice relativamente às cartas do baralho e considerar isso uma perda. Alice, por exemplo, não vê isso como uma perda. Ela aparenta estar suficientemente cansada de lidar com essas hordas de interlocutores desordenados. Alice não se arrepende de já não ser amiga da Rainha de Copas. (...) Chamar um sonho de "curioso" é como chamar um poema de "giro". Nos dois casos, significa que não têm importância. Ambos querem dizer outra coisa completamente diferente. Tal como "giro", "curioso" sugere que nenhuma justificação é necessária ou sequer chegará. E o motivo é que quem o afirma, na verdade não se importa. Quando uma pessoa não se importa com algo, nenhuma justificação parece ser necessária. Somente aqueles que se importam construiriam uma justificação, embora, naturalmente, as justificações possam servir para todo o tipo de opiniões. É por isso que as explicações sobre arte são construídas e proferidas apenas por aqueles que se importam com a arte, seja qual for a forma que essa importância tenha, tal como as teorias sobre gatos são proferidas apenas por aqueles que se preocupam com gatos. (2012: 14, trad. minha)

Esta leveza é, aliás, referida numa pequena passagem de uma conversa entre RNN e o jornalista Miguel Branco, para a *Time Out Lisboa*, na qual afirma que "há uma zona que tem a ver com a vontade que temos de trabalhar a leveza, não é para fazer um espetáculo levezinho, não é nada disso, a leveza é um grande desafio para um ator. As personagens

pedem esse lado livre do pensamento, esse lado etéreo de sonho e de brincadeira.” (M. Branco, 2018: 52)

IV

O ESPELHO

A cenógrafa Ângela Rocha apresentou ao grupo a ideia geral do que viria a ser o cenário do espetáculo. Apesar de ser já tão pormenorizada, aquando desta reunião, era apenas, repito, uma ideia geral, visto que os detalhes seriam discutidos nas semanas seguintes, no trabalho de mesa e na progressão dos ensaios, em alguns dos quais a cenógrafa esteve presente. A maquete tinha uma árvore, uma casa e um bonequinho de plástico de uma Alice loira de vestido azul e branco, como a que nos habituámos a reconhecer através do filme da Disney de 1951⁸. Além destes objetos, a maquete tinha também um espelho, colocado num ângulo aproximado de quarenta e cinco graus do que seria o palco (sendo necessário um palco italiano e quarteladas a funcionarem), cobrindo quase toda a área dedicada ao cenário. Sobraria a boca de cena e um espaço pequeno nas laterais, para todas as intervenções em que se quisesse fugir à manipulação do espelho. O espelho repetiria o palco, mostrando-o de frente para o público e manipulando a história, a perspetiva e a projeção da gravidade. Este espelho que nos foi apresentado logo na primeira reunião, definiu, naturalmente, todo o trabalho que foi feito nas semanas seguintes. Se houvesse contagem, imagino que a palavra espelho tenha sido a mais proferida durante e no intervalo dos ensaios. O espelho, o Espelho, também ele com direito a determinante masculino a precedê-lo e, ainda, letra maiúscula, nunca foi apresentado como personagem mas nunca foi menos do que isso. Na história original de Lewis Carroll, o espelho retratado é uma forma de passagem para outro mundo – questionando-nos sempre sobre essa fronteira e se o outro lado de tudo será sempre o

⁸ O desenho de Walt Disney foi baseado nas famosas ilustrações originais de [Sir] John Tenniel

reflexo de nós próprios (ou da sociedade retratada). Aqui, o Espelho tem existência própria, sobe, desce e define uma zona e um tempo, com uma importância na narrativa que não pode ser ignorada. Através do espelho, a reflexão e consequente distorção da realidade contam uma história necessariamente diferente da que nos propomos a ouvir. E diferente para cada espectador, pois a reflexão é sempre diferente dependendo do ponto de vista do observador ou, na prática, o lugar onde este está sentado na plateia. Cada espectador tem a sua própria visão sobre o espetáculo, nenhum lugar repete uma imagem, nenhuma perspetiva é igual à outra. Sobre o Espelho, Neves-Neves explicou, em entrevista, que “em termos simbólicos, o espelho é de uma grande riqueza: a Alice que se observa, a mudança da idade, a minha transformação, a observação de mim próprio, o modo como os outros me veem...” (CM Santos, 2018: 121) Já em outros trabalhos de RNN, a dramaturgia foi altamente influenciada por objetos que se tornavam personagens, como é o caso recente de *Banda Sonora*⁹. No caso de *Alice no País das Maravilhas*, o cenário enquadra-se perfeitamente na linguagem dramaturgical do encenador, sublimando o traço identificador do trabalho de RNN, fortemente influenciado pelo surrealismo, não só no texto, mas também na cenografia. Este traço por vezes assemelha-se ao traço de um ilustrador solitário, nas sugestões que eram feitas para a conclusão do cenário: “O meu imaginário visual está muito ligado à banda desenhada e, como as bandas desenhadas são sempre desenhadas, há sempre uma relação com o ilustrador, com o desenho. Nós

⁹ *Banda Sonora* é uma composição musical de Filipe Raposo, com texto e encenação de Ricardo Neves-Neves, que estreou em Março de 2018 no São Luiz Teatro Municipal de Lisboa, onde o encenador fala de “fragilidade humana, do teatro absurdo, do lado trágico e efémero da vida e do universo dos filmes de terror” (Moreira, Helena, 2018). Aqui, a natureza, com destaque para as árvores, é personagem ativa do espetáculo e o cenário de Henrique Ralhwa lembra o quadro “O Veado Ferido” da pintora surrealista Frida Kahlo.

podíamos pensar na toca como o gênero de erro de ilustrador no desenho, imaginem que é um borrão, um rasgão, uma marca de café que ele pousou sem querer.”

Tomando, outra vez, como exemplo o recente espetáculo *Banda Sonora*, cuja cenografia me transportou de imediato para Frida Kahlo, também neste *Alice no País das Maravilhas* encontrei esta forte ligação com a pintura surrealista. O ambiente recorda os cenários criados por Hieronymus Bosch, que apesar de ter vivido nos séculos XV e XVI, se diz ter sido uma das fortes inspirações do movimento surrealista do século XX. Depois de alguma pesquisa, encontrei uma casa tal e qual a casa da Duquesa, como eu a imagino quando leio Alice e como RNN a projetou para o cenário do espetáculo.¹⁰ Esta casa surrealista - e outras pinturas nas quais criaturas fantásticas habitam - foi criada por Remedios Varo, espanhola, contemporânea de Frida e em parte conterrânea, tendo vivido exilada na Cidade do México as suas duas últimas décadas de vida. É natural que a literatura surrealista se relacione diretamente com a pintura surrealista mas, no caso, Lewis Carroll é anterior ao movimento surrealista. O *nonsense* literário é o estilo que atribuem ao escritor matemático e francamente semelhante ao surrealismo. Com isto quero dizer que reconheço que há diferença entre os dois (como o *nonsense* alternar livremente entre realidade e não realidade e não necessitar de atribuir qualquer significado ao que está a ser retratado, enquanto no surrealismo se pretende um realismo no deslocamento do objeto protagonista da obra) mas que assumo que vou aglutinar os dois termos. Em primeiro lugar, em nenhum dos ensaios houve uma referência às características do movimento surrealista do século XX ou sequer uma tentativa de diferenciação deste em relação ao *nonsense* literário do autor de Alice; em segundo lugar,

¹⁰ A casa da Duquesa era uma projeção de vídeo no palco que era refletida no espelho e com a qual os atores interagem. Todos os vídeos projetados e refletidos no espelho foram criados pelos TEMPER Creative Agency.

em termos práticos, é possível encontrar ligações entre o surrealismo e a obra de Carroll, anteriores sequer à minha existência e parece-me mais prático aglutinar nonsense e surrealismo em vez de insistir na distinção dos dois enquanto os relaciono com a obra em questão. Não vou, contudo, dizer nonsenrrealismo ou surronsense - isso seria absurdo.

Ou, como diria Miguel Tamen:

Nenhuma quantidade de ajuda poderá impedir na totalidade que os poemas sejam considerados estrangeiros em algum momento. Isto indica que ser especialista em poemas, filmes, pinturas ou música não é como ser especialista numa língua. Não existe uma linguagem de poesia ou uma linguagem de arte. Sabem-se coisas sobre poemas, mas nunca se está na posição de falador nativo de uma língua em relação a estes, assim como se observam árvores, mas nunca se está na posição de um observador nativo de árvores. (2012: 5)

Ainda assim, como exemplo desta relação, refiro a exposição que o LACMA¹¹ apresentou em 2012 chamada *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States* e que juntava Frida Kahlo, Remedios Varo e outras 45 mulheres do Surrealismo. Um artigo da BBC datado também de 2012, contextualiza a exposição que aqui menciono:

Há 47 mulheres na mostra do LACMA, num percurso de quase quatro décadas, que vai desde os primeiros ensaios da década de 1930 – altura em que Rosa Rolanda experimentou técnicas surrealistas na fotografia - até o final da década de 1960, com a instalação no Central Park de Nova Iorque, sob o tema "Alice no País das Maravilhas". "No País das Maravilhas" é, precisamente, o título da mostra, o mesmo do livro de Lewis Carroll, que é uma fonte de referência para as seguidoras do Surrealismo na América do Norte. O absurdo e a arbitrariedade do mundo de Alice foram inspiradores para estas mulheres que procuravam definir o seu lugar não apenas como artistas, numa vanguarda proeminentemente masculina, mas também como imigrantes. Muitas destas mulheres conseguiram entrar nos círculos da expressão artística do surrealismo através dos seus namorados, maridos ou amigos homens que lideravam o movimento. Quando deixaram Paris, estabilizaram-se nos Estados Unidos e no México, onde, nessa altura, o então presidente Lázaro Cárdenas tinha adoptado uma política de portas abertas para os exilados da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial.

¹¹ Los Angeles County Museum of Art

Assim surgiram figuras como Carrington, Varo, Rahon ou mesmo Jacqueline Lamba, ex-mulher de Breton. A América do Norte deu a estas artistas do surrealismo um espaço de liberdade que elas não tinham tido a oportunidade de desfrutar na Europa e, com isso, a possibilidade de se reinventarem. Era o "País das Maravilhas", a um oceano de distância de onde haviam partido. E as artistas muitas vezes se identificavam com a loira Alice, que pintaram em suas pinturas como uma menina fictícia ou como um alter ego de si mesmas.¹²

¹² trad. minha

V

A ATRIBUIÇÃO DE PERSONAGENS

As discussões de grupo, ou trabalho de mesa sem mesa e com cadeiras em roda, começaram a 29 de Outubro e só a 8 de Novembro foram definidas as personagens a que cada ator daria corpo. Para catorze atores, trinta personagens. Começámos então assim: Beatriz Frazão leu sempre Alice porque, claro, seria Alice. É uma atriz de apenas catorze anos, pelo que a escolha da personagem que interpretaria era óbvia. Maria João Luís leu Chapeleiro porque estava já estipulado previamente que essa seria a sua personagem. Os outros lançaram-se às personagens que surgiam, à medida do texto. E ficavam com elas até ao fim da leitura. Na leitura seguinte, lançavam-se a outras personagens até, idealmente, todos os atores terem percorrido todas as personagens mais importantes. Quem são as personagens mais importantes? Creio que fornecendo uma lista concreta, torna-se mais claro:

Alice	Lebre de Março	Coelho que leva
Rei	Gato de Cheshire	Criado Peixe 1
Rainha	Tuidledim (dois atores)	Criado Peixe 2
Lagarta	Tuidledum (dois atores)	Animal 1
Rato	Ovelha	Animal 2
Coelho	Lagartixa	Animal 3
Humpty Dumpty	Pomba	Animal 5
Duquesa	Cozinheira	Carta Jardineira dois
Chapeleiro	Carrasco	Carta Jardineira cinco
Arganaz	Coelho que traz	Carta Jardineira sete

Diria, através desta lista, que os primeiros catorze nomes – até Tuidledum, inclusive, seriam os mais importantes para a adaptação textual proposta e respetiva posta em cena. Estes catorze nomes não estão necessariamente associados aos catorze atores. Talvez essa distribuição não linear (um ator, uma personagem importante) se deva à presença

mais ou menos visível desse sentimento de pertença ao coletivo de um imaginário a que me referi há pouco. Não obstante, acredito que também esteja relacionada com a familiaridade, por parte de alguns atores, com o trabalho de Neves-Neves. Mais do que a familiaridade, uma predisposição natural para o texto de RNN, para o tipo de humor que opera e para a musicalidade que as suas palavras requerem. Esta foi, aliás, uma das mais diretas pontes que encontrei entre os dois autores e que mais tarde, durante os ensaios, se confirmou: quanto mais os atores pareciam vestir-se da sonoridade do texto de Neves-Neves, mais pareciam encontrar o sentido, quase sempre duplo, do texto original de Carroll. Isso não aconteceu apenas com os atores com o qual o encenador, atualmente, mais trabalha, como é o caso de Joana Campelo, José Leite, Márcia Cardoso, Rafael Gomes e Sílvia Figueiredo, que, com grande rapidez compreendem exatamente o que as palavras do RNN propõem. Talvez porque já esperava que isso acontecesse, este fenómeno foi mais claro para mim enquanto observava o trabalho das três atrizes estagiárias do Teatro Nacional Dona Maria II e recém-licenciadas da ESTC que, por este espetáculo ser coprodução deste Teatro, integraram o mesmo. Beatriz Maia¹³, Helena Caldeira¹⁴ e Inês Dias¹⁵ tiveram um arco de progressão claro na apropriação do texto e, aquando da estreia, estavam indubitavelmente prontas para o representar (representar, aqui, como representante de uma mensagem, de uma ideia, de uma personagem-ícone, de uma bandeira). Voltando à atribuição de personagens aos atores, os primeiros dez dias de trabalho de mesa foram cruciais para analisar reações, cadência e propostas para as figuras no texto de RNN e às quais os atores se lançavam a cada leitura. Foi rápida e evidente a preferência de alguns destes por determinadas personagens, que as repetiam,

¹³ Interpretou o Tuidledim 1, a Pomba e a Carta Jardineira Cinco

¹⁴ Interpretou o Arganz e a Carta Jardineira Dois

¹⁵ Interpretou o Tuidledim 2 e o Animal 3

reinventavam e experimentavam com mais gozo e menos parcimónia, o que não se refletiu necessariamente na atribuição final das mesmas. Lembro-me de ver uma predileção inicial de Sílvia Figueiredo¹⁶ pela personagem do Rei, no entanto, não creio que alguém do elenco contratado fosse capaz de interpretar a Duquesa com tal maestria, pormenor e pujança. O texto foi, evidentemente, um dos mais fortes argumentos, senão o principal, para o crucial momento de reflexão e escolha de quem viria interpretar o quê. Após as atribuições das personagens e as mais variadas leituras do texto, com mais ou menos ritmo, mais felizes ou mais perdidas, as leituras começaram a aprofundar-se em cada cena, de maneira a que todos os atores caminhassem ao mesmo passo do encenador¹⁷. Saltou-se sempre a cena 0. A primeira, a 0, é a introdução do espetáculo, uma música cantada por todos, composta por Rita Nunes e com letra do RNN. Naturalmente, a cena seguinte é a número 1 - e começa com Alice a aparecer por detrás de um ovo gigante que sobe, lentamente, até desaparecer na teia do teatro, como se, assim, Alice nascesse ou se materializasse neste lugar. Antes da primeira fala da cena 1, fala que pertence ao Coelho, já havia algo importante a debater: que lugar é este. Neves-Neves interveio:

Dentro desta ideia que existe desde o início, que é fazer a Alice que no seu contexto original, aquilo que eu gostava que começássemos a procurar é o seguinte: que características podemos encontrar nas personagens já nestas leituras, que não nos retire da realidade britânica do século XIX? Quero dizer, fazer o sotaque de trás-os-montes, o sotaque do alentejo, ou imitar a tia de cascais são realidades demasiado portuguesas, apesar de haver coisas aqui que eu coloquei que têm a

¹⁶ Atriz que interpretou a personagem “Duquesa”.

¹⁷ Como já havia referido, preferi focar-me no trabalho do Ricardo, visto ter sido este a adaptar o texto que iriam colocar em cena. Assim, optei por escrever apenas encenador e não encenadores, pois este relatório não se refere ao trabalho de encenação do coletivo em si, mas à relação de Neves-Neves com todas as funções desempenhadas e todos os atores que deram voz às suas palavras nascidas das palavras de Carroll. Peço que não seja tomado como uma incorreção da minha parte, mas como uma particularização do meu processo de observação enquanto estagiária, fazendo justiça ao único ponto em que me foquei, considerando a possibilidade de existirem as mais variadas abordagens e enfoques num estágio deste tipo.

ver com o meu imaginário - frases como “passar a vida a sonhar”, que é uma canção do pátio das cantigas, ou “oh, inclemência”, que é do pai tirano - que são frases que estão no ouvido e que eu coloquei aqui. Mas eu não queria mesmo que parecesse a Alice no País das Maravilhas em Portugal. A ideia é: não vamos tirar o espaço e não vamos tirar o tempo. É século XIX e é na Inglaterra.

O próprio nascimento que RNN oferece à personagem Alice é uma forma de oferecer a esta adaptação do texto um novo lugar, um novo tempo e um novo espectro operacional. Surgiram, desde os primeiros dias, perguntas que permaneceram sem resposta até ao fim da carreira do próprio espetáculo, quais apoquentações que se foram acalmando com a passagem do tempo e a progressão nos ensaios. A determinada altura, os atores passaram a comunicar neste novo espaço de Alice e acredito que, como acontece durante a leitura de qualquer livro de fantasia, as vicissitudes deste espaço criado por todos eram pessoais, íntimas e nelas se encontravam as respostas para as inquietudes das fronteiras da lógica que cada ator, no seu trabalho de casa e pessoal, necessita.

O narrador, o surrealismo, o espelho, o tempo, o sonho. Que sonho é este? É um sonho ou uma realidade paralela?. Se é uma realidade paralela, se e onde se toca com o presente, com a nossa realidade?. Todas estas dúvidas pairaram nas primeiras semanas, desde o trabalho de mesa até aos primeiros ensaios sem texto na mão, até à chegada da aura de confiança que assaltou uma parte dos atores pelo crescente conhecimento do texto e que os deixou a operar naquela sala de ensaios do piso -1 do TNDMII sem se questionarem tanto a que lugar aquele texto enunciado naquela sala realmente pertencia. Havia um esforço visível, por parte de todos, de participar na criação de uma imagem mental coletiva desta história. Contudo, creio que até à semana anterior à estreia isso não foi conseguido por alguns atores, esse sentimento de pertença ao coletivo de um imaginário. Não possuo ferramentas para me alongar sobre as possíveis razões para esse desfasamento de alguns colegas. Posso apenas especular, o que não me parece de grande

valor num relatório de estágio. Compreendo, todavia, a dificuldade de trabalhar grandes grupos de atores, gerir tempos e emoções num texto tão fragmentado e com diversas cenas compostas por apenas dois ou três atores.

Dentro da indefinição crónica deste texto, seja o original ou o adaptado, definiu-se então que “neste lugar” não se justifica o surreal, o nonsense. Não era Ionesco¹⁸ e ninguém precisava de estar justificadamente louco. Também não era uma peça infantil nem uma crítica a uma peça infantil. Era, e é, um texto adaptado de uma obra complexa e intemporal. Então, a quem se dirigia este texto? Miguel Tamen escreveu um parágrafo que parece responder a esta pergunta, que diz o seguinte:

Isto pode trazer algum alívio àqueles que se sentem intimidados pelo estado a que chegaram atualmente as discussões sobre a filosofia da arte, sobre a estética e ainda pelos vários tipos de crítica de arte, incluindo a crítica literária. Contudo, embora quase não emitam opiniões sobre arte, os dois livros de Alice superam em dificuldade e importância a maioria dessas discussões. Como os livros de Alice foram escritos para pessoas com sete anos de idade, este livro também afirma indiretamente que qualquer criança de sete anos pode ter uma mínima noção dos problemas gerais que existem sobre a arte. (2012: 2)

Nunca foi definido, nos ensaios, a quem se dirigia o texto, mas o espetáculo foi classificado para maiores de 12 anos pelo IGAC¹⁹.

Enquanto o trabalho de mesa decorria, RNN tirava apontamentos no seu caderno A4. A determinada altura pedi-lhe para ver o seu caderno. No momento, não o esperava, mas, agora que o estágio está concluído, o tempo passou e estou a escrever este relatório, parece-me perfeitamente estimável que assim fosse: encontrei um caderno com perguntas e referências, muito mais perguntas do que respostas. O Ricardo apontava

¹⁸ Eugène Ionesco (1909 – 1994) foi um dos mais importantes dramaturgos do Teatro do Absurdo, considerado por alguns o seu fundador. Os diálogos e comportamentos ridículos e despropositados das personagens de Ionesco “atribuem às peças uma camada superficial cómica, por vezes, deslumbrante, nas quais há uma incontornável mensagem subjacente de angústia metafísica.” (retirado de <https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd>)

¹⁹ Inspeção-Geral das Atividades Culturais.

todas as referências que os atores iam mencionando nas suas intervenções, que podiam constituir, elas mesmas, perguntas sem resposta, considerações, sugestões ou apartes. E questionava-se, cena por cena, como se poderia executar a nível cénico e dramático cada imagem mental que tinha criado enquanto escrevia as palavras que casariam com as originais de Lewis Carroll. Enquanto havia aspetos desta encenação que vinham, desde antes da primeira reunião, definidos e resolvidos pelo Ricardo, havia outros, como o caso da junção dos vários mecanismos de cenografia e a sua relação com os atores e, ainda, as passagens de uma cena para a seguinte, que foram debatidos durante horas e horas até se encontrar uma solução feliz ou se levar o pensamento para a almofada, na promessa de clarividência maior no ensaio imediatamente a seguir.

Da cena 2 seguia-se até à cena 7,5 e daí descia-se até à cena 0 final, na qual, talvez, Alice viesse a acordar. Essa cena, mais do que o texto para essa cena, a resolução dessa cena esteve muito tempo por escrever. Neste caso, esteve por escrever até ao dia do ensaio anterior ao ensaio geral, embora tivesse sido prazerosamente debatida nos primeiros dias de trabalho de mesa, como refiro na intervenção de Neves-Neves sobre a Prof. Maria João Brilhante. No fim, a escolha revelou-se orgânica e estranhamente simples, dado o número de opções que havia disponíveis: Alice senta-se e encosta-se na árvore que Lewis Carroll descreve no início do seu primeiro livro, *Alice no País das Maravilhas*, a árvore sob a qual Alice adormece e viaja para um lugar fantástico. Não se sabe se adormece, não se sabe se Ricardo Neves-Neves crê que ela adormece, não se sabe se Beatriz Frazão, a atriz que interpretou Alice, crê que ela adormece, mas, tendo tido este lugar privilegiado de observadora dos raciocínios de ambos ao longo de dois meses de trabalho, posso arriscar que não.

VI

O SONHO

“Para mim esta coisa do sonho sempre foi secundária. Eu nunca o relatei com os acontecimentos de Alice, nunca precisei de simultaneamente a imaginar a sonhar, a dormir. Isto já tem a ver com uma aversão minha à justificação do surrealismo” disse RNN, a dada altura, enquanto os atores debatiam a existência ou não de um sonho na história original, no texto adaptado e no espetáculo que viria a ser apresentado. Confesso que tenho a minha própria perspectiva sobre este texto. Quando comecei o estágio, tudo o que conhecia sobre o texto era o próprio texto, através do livro que o meu avô Joaquim me ofereceu. Também me lembrava das personagens *d’O Outro Lado do Espelho* graças ao Tim Burton. Desde o fim de Outubro até hoje, Fevereiro de 2019, tenho lido e assistido a todos os materiais que encontro sobre o tema, como seria de esperar. E, naturalmente, a minha opinião sobre determinados assuntos relacionados com o texto foi alterando, consoante os conhecimentos e dados adquiridos desde então. No entanto, no que diz respeito à escolha de uma versão desta história, escolheria a mesma (conhecendo o texto de Carroll e algumas histórias, teorias e informações sobre a vida do mesmo, resta-me apenas escolher uma versão do que este texto significa, não almejando encontrar a realidade): um sonho destes de passar pelas brasas, ligeiro, que ninguém pode testemunhar sobre o que foi escutado e o que foi imaginado; uma Alice num banco de jardim, inebriada pela sonolência, numa história que retrata as preocupações e desafios de uma rapariga no percurso do crescimento da puberdade e pré-adolescência; um fio complexo, extremamente bem narrado e pensado ao pormenor, que critica a sociedade vitoriana enquanto transforma em personagens os constrangimentos da vida de uma

criança na época. Mas esta seria apenas a minha escolha e eu estava naquela sala de trabalho para observar, apoiar os atores no seu texto e compreender o processo de adaptação do texto por parte do Ricardo. As minhas valências como mestrandia em Artes Performativas foram aplicadas no apoio ao texto e observação da dramaturgia e não na interpretação como atriz. Aliás, foi no texto que encontrei a maior Performatividade desta experiência.

Sobre o sonho e as fronteiras do mesmo, havia várias hipóteses em cima da mesa. RNN não descartava nenhuma, aceitava quase todas as intervenções dos atores com a mesma atenção. Podiam não se refletir em futuras alterações do texto ou podiam até aparecer num contexto distinto. Neves-Neves tentou elucidar os atores sobre o seu processo, explicando-lhes, com estas palavras, como se sentia:

O plano teórico para mim é mesmo de uma solidão absoluta. A encenação não, por exemplo. O que quero dizer com isto é que consigo concordar com toda a gente porque consigo que, neste bocadinho, possa haver essa zona, tal como consigo que, de repente, haja outra zona que existe e “o é” porque sim, ou ainda uma outra zona absolutamente sustentada na origem da relação entre o escritor e a personagem. Onde acho que podemos fazer um trabalho engraçado é a encontrar essas ligações nesses sítios. (...) Há coisas que na dramaturgia em que eu também não faço questão de concordar em absoluto, de discordar ou debater profundamente, porque há coisas em que nós avançamos e temos discussões destas de 45 minutos e depois só têm o reflexo num tom que se usa numa frase, mas depois esta frase está ganha. Há coisas que são só isso, um apontamento no figurino, um botão que está aberto, algo que parece que está lá por acaso, mas não foi por acaso que ali apareceu, porque pensámos sobre aquilo, porque aquilo foi resultado de uma discussão de 45 minutos. Neste momento, é importante ver muito material em cima da mesa, mas às vezes não sinto necessidade de estar a concordar ou a discordar com o que está a ser dito. A minha forma de olhar para as coisas é outra. Eu não consigo ver, por exemplo, o figurino: quando a Rafaela Mapril me faz uma descrição de figurino, eu não vejo nada! Não consigo ver roupa descrita. O plano teórico para mim é mesmo difícil, por isso é que eu não consigo escrever acompanhado.

A minha opinião e a minha escolha são apenas a minha opinião e a minha escolha. Demasiado simples, talvez. Os atores têm tendência para complicar. Subtilmente defendendo o meu ponto de vista ou a minha escolha, cito Miguel Tamen nesta passagem

de *What Art Is Like*-que considero que está relacionada de forma muito simples com o processo da descrição de um sonho. Ou melhor, um sonho pode parecer simples, mas também pode ser tudo isto:

Embora não seja de maneira nenhuma a mesma coisa, parece haver uma relação entre imaginarmos ligações profundas entre poemas e as nossas ideias e imaginarmos que se pode conversar com eles, os poemas. Todos aqueles que não veem essas ligações podem reagir ou comportar-se com quem as vê como fariam com pessoas a conversarem sozinhas na rua ou, ainda, com pessoas a conversarem com animais. Eles podem aproximar-se com receio, como se se aproximassem de estrangeiros. A maioria manteria uma certa distância e diria simplesmente que não era nada da sua conta. Conversarmos com poemas pode ser considerado, por estes, um assunto inteiramente privado. E, no entanto, pode querer-se dizer-lhes que, para quem fala com poemas, falar com poemas não é, de todo, um assunto privado. (2012: 10)

Conheci o trabalho de Ricardo Neves-Neves através da encenação do texto de Albee, dramaturgo do surrealismo e autor das brilhantes peças *Quem Tem Medo de Virgínia Wolf?* e *A Cabra, Ou Quem é Sylvia?*. Entre outras dezenas de textos que lhe valeram vários Tony e cinco Pulitzer, Edward Albee adaptou para teatro *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Vladimir Nabokov, russo, foi viver aos vinte anos para Inglaterra, onde concebeu a primeira tradução para russo de *Alice no País das Maravilhas*, apesar de, até então, só ter escrito poesia. *Curiouser and curiouser*²⁰, *Alice no País das Maravilhas* foi escrito por Carroll depois de visitar São Petersburgo, a cidade natal de Nabokov. Nabokov dizia que ia “sempre chamá-lo de Lewis Carroll Carroll, pois ele foi o primeiro Humbert Humbert²¹”. Posso afirmar que, à primeira vista, esta última frase não carece de explicação. Faço então o exercício de imaginar Ricardo Neves-Neves, que conheci por

²⁰ “Curiouser” traduzido para a peça como “Estranhosíssimo” é um neologismo muito famoso da personagem Alice que, pelo espanto nas aventuras no País das Maravilhas se esquece, momentaneamente, como falar bom inglês.

²¹ “Humbert Humbert” é o nome da personagem do romance *Lolita*, o homem que nos seus trintas se apaixona por uma menina de doze anos.

Albee, a adaptar o texto de Carroll. Na sua opinião, talvez seja só isto, o que afirmou numa entrevista à jornalista Lúcia Crespo:

No outro dia, acordei a meio da noite e decidi mudar uma cena na peça "Alice". Uma coisa é a reflexão, outra é o pensamento ligado à imaginação. Porque é que o Hitchcock tinha um bloco de notas na mesa-de-cabeceira? Porque a zona livre é a zona do sonho, a zona da imaginação absoluta. Não durmo com um caderno de notas, mas escrevo no telemóvel. Por exemplo, a nossa música de abertura foi escrita na passadeira do ginásio, porque ali liberto endorfinas e começo a ficar meio louco (risos). (2018: 14-15)

Fisicamente, nos ensaios, foi possível vê-lo interpretar todo o espetáculo sozinho, alternando os seus movimentos inconscientes na cadeira a par das mudanças de personagens. Enquanto ouvia os atores a vibrarem as palavras que leu, escreveu e reescreveu, mimetizava-as. Quando me coloquei de costas para a leitura dos atores e de frente para a cadeira do Ricardo, percebi porque é que para ele o texto é uma partitura. Noutro momento, já durante os ensaios no Teatro Nacional Dona Maria II, houve uma tarde em que o ensaio começou apenas com os três assistentes de encenação: o Rafael Gomes, a Diana Vaz e eu. O Rafael foi também ator no espetáculo, como Humpty-Dumpty e outras personagens menores e a Diana estava a substituir outra atriz para podermos ensaiar as cenas finais, o julgamento. O julgamento foi escrito como uma pauta e, após colocar o pudor de parte, a única forma que encontrei de colocar os atores a acertarem os tempos, nesse momento, foi orientando-os como se fossem uma orquestra, uma mão a ditar o ritmo e a outra a indicar a entrada de cada fala. No julgamento, cada tempo tinha informação, as pausas eram silêncios tão importantes como numa música, marcadas por uma intenção. Acrescento que durante a época dos ensaios, eu trauteava constantemente as duas músicas que entraram no espetáculo e os meus amigos perguntavam-me se ia ser um musical. Eu dizia que não, mas que haveria orquestra ao vivo e duas músicas cantadas

pelos atores. E, de facto, não era um musical. É inegável, contudo, a musicalidade e a estrutura performática deste texto – e da adaptação do mesmo.

VII

A PERFORMATIVIDADE DO TEXTO

Não consigo dizer quantas vezes fizemos a leitura da peça, desde a primeira à última versão entregue pelo Ricardo aos seus atores e assistentes. Houve dias, no início do trabalho de mesa sem mesa e com cadeiras em roda, em que a lemos três vezes de seguida, enquanto os atores estavam longe de saber quais personagens lhes iriam ser atribuídas. Depois, pela especificidade de cada cena, fomos reduzindo para uma leitura por dia, até chegarmos apenas a duas ou três cenas por dia. Se tivesse que escolher um número de leituras inteiras antes de os atores começarem a largar o texto e ficarem de pé numa sala de ensaio, diria 'vinte e uma'. Como é de conhecimento comum a qualquer pessoa que já tenha trabalhado na área do teatro, quando se faz uma leitura integral, lê-se realmente tudo o que está escrito, desde o título às didascálias. Também posso fazer uma estimativa percentual sobre as vezes em que fui eu a ler as didascálias da peça. Diria 'oitenta por cento'. Após as primeiras semanas e quando os atores passaram da leitura ao ensaio propriamente dito, as didascálias continuaram a ser lidas, o que aumentou esta estimativa de 'vinte e uma' vezes para, diria, 'setenta'. Ora, se li cerca de oitenta por cento das vezes, isso totaliza uma estimativa de 'cinquenta e seis'. Posso, portanto, concluir que li as didascálias mais do que meia centena de vezes. Naturalmente, algumas das didascálias foram desaparecendo à medida que os ensaios avançavam. Indicações como 'hesitante', 'admiração', 'todos bocejam' ou 'A Duquesa embala o bebé e canta alegremente' começaram a ser assumidas pela ação e, se lidas, seriam inoportunas e interromperiam os atores pela redundância da informação. No entanto, uma parte das didascálias foram lidas até ao final dos ensaios e algumas destas integraram o espetáculo, o que não estava previsto inicialmente.

Na adaptação do texto de Lewis Carroll por RNN, a cena 1 começa com didascálias consideradas normais:

(O Coelho entra apressado)

Coelho – Oh dear! Oh dear! I shall be too late! (Sai.)

Alice – Que coisa medianamente extraordinária. Um coelho que fala?

(O Coelho volta a entrar)

Coelho - Estou atrasado! Vou chegar atrasado! Atrasadíssimo e o que fazer? (puxa um relógio do bolso do colete, olha para ele) Atrasadíssimo e o que fazer? (Sai)

O que quero dizer com didascálias consideradas normais? As indicações de cena referentes aos nomes das personagens, entradas e saídas das mesmas, as referências ao tom de voz, ao movimento, à posição, às pausas e aos adereços dos atores, as indicações sonoras e até as referências ao estado de espírito da personagem, são indicações que podem considerar-se normais na linguagem teatral. Logo da primeira vez que lemos o texto, na segunda página da cena 1, a desconfiança de que as didascálias eram diferentes instalou-se:

(Alice tem agora 25 centímetros. Dirige-se à porta e descobre que se esqueceu da chave que viu antes com um dos seus olhos. Volta à mesa, que viu com o olho restante, e percebe que nunca poderá alcançar a chave. Outra bolha rebenta e aparece aos pés da mesa uma caixa de vidro. Lá dentro está um bolo com uma inscrição a creme inglês, baunilha de Madagáscar e pralinê de avelã e amêndoa, que diz “Co-meme!”, que rapidamente se corrige para “Come-me!”.)

Na prática, seria difícil mostrar em cena que Alice tinha vinte e cinco centímetros. Claro que se a porta tivesse também vinte e cinco centímetros, seria útil aos atores compreenderem que Alice tinha o mesmo tamanho (ou um pouco menos de altura) que a porta. Aceito e continuo. Um dos seus olhos *versus* o olho restante é onde tudo se complica: como poderia Beatriz Frazão ver uma chave com um olho e uma mesa com o

outro? E como poderia o bolo encontrado na caixa de vidro ser representado em cena com todos estes sabores? Coloquei a hipótese que esta descrição fosse uma simpática tradução do texto original, informando, desta forma, os atores de pedaços de texto de Lewis Carroll na escrita das cenas, talvez para os contextualizar ou agregar informação ao ambiente criado. Fui ler o original em inglês e não há nenhuma referência à baunilha de Madagáscar ou ao praliné de avelã e amêndoa. Era uma piada de RNN na adaptação para peça. Tinha graça, mas não era tão importante como se revelou nas cenas seguintes. Na cena 2, voltam as impossibilidades de representação fiel das didascálias:

(Alice abana-se nervosamente com o leque e chora. Rapidamente diminui. Tem uns 10 milímetros. Uns 0,10 decímetros. Alice mergulhou na água salgada até ao pescoço e é levada pelas águas.)

Alice – Quem me dera não ter chorado tanto.

(Um rato passa por Alice a nadar, aflito, mas de touca.)

Alice – Oh Rato! Sabeis como é que se sai deste lago, senhor? Estou cansada de andar aqui a nadar.

(Alice persegue o Rato em natação sincronizada de alta competição em velocidade horizontal. Chegam a terra firme e logo atrás outros animais: um Pato, um Dodó, um Mocho, um Sapo, uma Lagartixa, um Ouriço Contabilista, entre outras criaturas diversas, mas microscópicas.)

Em primeiro lugar, devo argumentar que 10 milímetros são 0,10 decímetros e essa constatação é mais difícil de pôr em cena do que colocar uma atriz de catorze anos a mergulhar em água salgada no palco do Teatro Nacional. Sobre o Rato passar por Alice aflito *mas* de touca, passadas três páginas A4 de peça já pouco me surpreende. Relativamente às outras criaturas serem microscópicas, é apenas uma forma de dizer que estavam presentes em cena muitas criaturas, mas só estas eram passíveis de observação. Quanto ao Ouriço ser contabilista de profissão, não encontrei qualquer referência a esse

dado na história original de Carroll, pelo que a pergunta, a determinada altura, imperou: o que fazer com estas didascálias?

Na cena 4, uma didascália em particular ganhou uma outra dimensão:

(O Coelho do lado de fora da casa.)

Coelho – Mary Ann! Mary Ann! Traz-me depressa as luvas e o leque!

(O Coelho tenta entrar pela porta, mas como esta abre para dentro e o cotovelo de Alice fazia força contra ela, a tentativa não deu resultado.)

Coelho – Nesse caso, dou a volta e entro pela janela.

Durante as primeiras semanas esta dimensão não era óbvia, não sei se por falha interpretativa da minha parte ou se o próprio ator que lia o Coelho ainda não tinha percebido o texto dessa forma, atribuindo-lhe uma ‘correta’ cadência na fala. A primeira vez que o ator leu esta linha, sem texto na mão, em pé na sala de ensaio, eu tive o meu único ataque de hilaridade em todo o estágio: a personagem Coelho responde à didascália. E quem estava a ler a didascália, como em estimadas oitenta por cento das vezes, era eu, pelo que não consegui continuar de tanto rir. O mais interessante nesta situação e que considero incontornável no relato do trabalho com RNN é que este não tinha, de forma alguma, um objetivo com as suas didascálias além do considerado ‘normal’, o de dar indicações aos seus atores. Tornou-se, no entanto, a opinião de todos de que era imperativo incluir as didascálias na encenação, fosse em texto, fosse em voz-off, era importante que determinadas didascálias acompanhassem a peça. Esta decisão não foi tomada de imediato nem foi, testemunho, uma forma de facilitar a encenação. Pelo contrário, a opção de incluir as didascálias naquilo que viria a ser o espetáculo apresentado ao público, foi a mais interessante do ponto de vista da adaptação do texto: esta peça nunca mais poderia ser só de Lewis Carroll, a voz de Ricardo Neves-Neves

estava presente no seu surrealismo, numa Performatividade de texto que migrou para a Performatividade em palco.

Das didascálias que fizeram parte do espetáculo destaque estas, que considero serem exemplificativas do traço ilustrativo de RNN na adaptação do texto de Carroll:

(Lagartixa vai buscar o material de guerra. Ouvem-se martelos, serrotes e vidros a partir. Lagartixa entra com uma escada na mão.)²²

Lagartixa – Vou subir ao telhado e descer pela chaminé. Baixem a cabeça.

(Lagartixa sobe ao telhado. Assim que se enfia pela chaminé, Alice espirra e a Lagartixa sai como um foguete pela chaminé. O Coelho começa a atirar pedras a todas as janelas de sua casa, partindo todos os vidros, para assim, com pedras e vidros, aniquilar o monstro doméstico. Alice repara que os seixos se transformam em bolinhos assim que tocam o chão.)²³

Alice – Reparo que os seixos se transformam em bolinhos assim que tocam o chão. Se eu comer um destes bolinhos que tocam o chão... Yes, please!

(Alice engole um dos bolos e fica encantada ao ver que começa logo a diminuir. Assim que o seu tamanho lhe permite passar pela porta, Alice passa pela porta, pronto. E foge. Mas pelo canto do olho, percebe que um magote de gente liderado pelo Coelho enverga tochas ardentes para incendiar a casa. E pelo canto do outro olho, vê um magote logo atrás que traz mangueiras para apagar o fogo prestes a deflagrar. Alice foge para a floresta e nunca mais ninguém ouve falar dela. Fim.)²⁴

²² No espetáculo incluiu-se esta didascália em voz-off e a atriz que interpretou a Lagartixa entrou não com uma escada na mão, mas com uma cana de pesca.

²³ Em mais do que uma situação ao longo do texto adaptado por RNN, as didascálias indicavam exatamente a frase que ia ser dita na fala seguinte. Inicialmente foi apenas escrito como graça mas algumas didascálias assim, tal como esta, acabaram por ser integradas no espetáculo. Esta antecipação da ação da personagem, especificamente no que diz respeito a Alice, remete também para o questionamento sobre as ações desta e a origem da motivação das mesmas: Alice é que escolhia o caminho no País das Maravilhas, ou personagens como o Gato de Cheshire, o Coelho e Humpty-Dumpty já saberiam onde ela iria e o que iria dizer? Somos nós que nos guiamos nos nossos sonhos ou são os sonhos que nos guiam a nós nesse estado adormecido?

²⁴ Na história original, Alice foge para a floresta. Na didascália de RNN há um fim que, segundo este, foi escrito para fazer rir os atores no primeiro ensaio em que a indicação fosse lida. O encenador pensou que toda a gente ia ficar surpreso com este fim antecipado, mas, para sua tristeza, no primeiro ensaio ninguém deu conta da piada. Talvez porque até à cena 4, as didascálias já tivessem instalado uma nova dimensão e ninguém estivesse pronto para as questionar.

Na cena 5, a famosa cena da Lagarta, esta diz:

Alice – Acho que primeiro me devia dizer quem é a senhora.

Lagarta – Anda cá, que eu já te digo. (Uma pausa promissora.²⁵) Tenho uma coisa para te dizer. (Outra pausa promissora.) Nunca percas a cabeça.

(...)

Lagarta – Dá tempo. Hás-de habituar-te.

(Pausa promissora. Passada a pausa promissora, a Lagarta tira o cachimbo da boca e boceja uma vez. Alice fica impaciente. Depois boceja outra vez. Aponta para o cogumelo.)

Acrescento, por último, quatro didascálias que exemplificam o que acima explanei, na sua necessidade de serem incluídas no espetáculo – ou, pelo menos, no quanto contribuíram para que este ganhasse uma nova dimensão, mais rica e mais pessoal:

(Alice é interrompida por uma batata voadora que quase a atingira na batata do seu nariz.)

(Alice tenta perceber a origem do ataque e vê uma casa. Lá dentro toda a gente grita, partem objectos e comem demasiada pimenta. As paredes da casa caem e voltam a erguer-se, o telhado salta ao ritmo dos gritos, os vidros das janelas estalam e os metais das portas derretem. Sai da casa um criado de libré a correr em direcção ao bosque, enquanto um criado de libré sai do bosque a correr em direcção à casa. O criado de libré que saiu da casa a correr em direcção ao bosque toca a campainha do bosque e entrega uma carta, enquanto que o criado de libré que saiu do bosque a correr em direcção à casa toca a campainha da casa e entrega uma carta. Por mim...)

(Ambos fazem vénias, até que o criado de libré que saiu da casa a correr em direcção ao bosque chegue novamente à porta da casa, e o criado de libré que saiu

²⁵ Quando RNN escreveu a pausa promissora como didascália, imaginou uma determinada expressão de suspense na atriz que viria a dar expressão à Lagarta, que, no caso, foi Márcia Cardoso. A pausa promissora, no entanto, devido ao elevado número de vezes que foi lido durante os ensaios, ganhou o seu próprio tom, tornando-se, ela mesma, numa expressão que fez sentido incluir no espetáculo. Da mesma forma, a didascália seguinte com a pausa promissora e passada a pausa promissora tornou-se uma voz-off no espetáculo e num objeto final muito mais interessante do que o que estava a ser ensaiado sem a voz-off (ou a didascália) incluída.

do bosque a correr em direcção à casa, saia da porta da casa em direcção à porta do bosque. Alice abeira-se da porta a medo e bate.)

(A ovelha dá um murro no olho de Alice, o que viu a chave. O olho de Alice recua, bate nos quatro cantos do crânio e volta ao lugar, intacto. Alice redopia e cai ao lado da ovelha.)

A Performatividade no texto tem esta característica indissociável do próprio conceito, que é a de alterar a percepção da leitura. Não é possível ler um texto da mesma forma se ele se apresentar escrito de pernas para o ar, em pirâmide ou com outras construções estéticas. É exatamente a dimensão estética que aumenta o significado do texto. A forma como dizemos as coisas altera o significado do que dizemos e, embora pareça uma frase simples, esta afirmação acontece (imagino que de forma muito mais polida, o que, na verdade, já altera a própria afirmação) nas mais variadas e extensas discussões filosóficas sobre linguagem e em trabalhos de investigação que alteraram a nossa forma de comunicar ou a percepção sobre a nossa forma de comunicar. Quando li as didascálias e percebi que comunicavam com o texto, senti de imediato que seria uma perda não as incluir no espetáculo. O mesmo aconteceu, de forma ainda mais relevante, com a cena 3 – a cena do Rato.

Quando vi a cena do Rato na peça de Neves-Neves, esta vinha escrita no formato de uma cauda. Além do livro que o meu avô me ofereceu, tenho o livro *The Annotated Alice*, que já mencionei várias vezes anteriormente, que inclui anotações ao texto original de Carroll. No texto original, também existe esta ondulação no texto no momento em que o Rato decide contar a Alice a história da sua vida, uma história tão comprida quanto a sua cauda. Assim que li a história do Rato na cauda, lembrei-me de McLuhan²⁶ e do livro

²⁶ Marshall McLuhan (1911-1980) foi um importante filósofo canadense que desenvolveu importantes teorias sobre a comunicação das massas e o autor do conceito de Aldeia Global.

The Medium is the Massage, que comprei enquanto estudava para a minha licenciatura. O livro deste autor canadiano, cujas ideias são associadas frequentemente às de Charles Peirce²⁷, foi escrito com diversas técnicas, desde combinar palavras com formas, como é o caso da cauda do rato no Carroll, até deixar páginas em branco ou dissertar as suas teorias sobre a comunicação em manchas de texto invertidas que, para serem lidas, precisariam de um espelho. Esta participação ativa do leitor altera a sua interpretação sobre a intenção do texto e as formas através das quais as palavras de Marshall McLuhan se apresentam são, elas mesmas, portadoras de uma potente mensagem. Por curiosidade, relativamente ao título do livro, o filho mais velho de McLuhan conta, no site do autor, que este não foi escrito de propósito para ser um trocadilho com a frase mais conhecida do pai “The Medium is the Message”²⁸. Foi, antes, uma gralha que veio na primeira edição e que, quando chegou da gráfica, em muito agradou o autor, que imediatamente pediu que deixassem o título assim, que o erro era ótimo e assentava na perfeição²⁹.

Sobre o Rato e a sua cauda, Martin Gardner afirma, nas suas anotações de *The Annotated Alice* (2001, pp. 34, 35), que “esta [a cauda] é provavelmente o exemplo mais conhecido na língua inglesa” do que ele apelida de versos figurativos: poemas com formas que se assemelham a algo relacionado com o tema em questão. Num tom aparentemente justificativo, o autor refere Charles Peirce para esta performatividade textual, alegando que “o filósofo americano estava muito interessado na estética da onomatopeia poética”. Entre os seus artigos não publicados, há uma cópia de “The Raven”, de Poe, escrita com uma técnica que Peirce chamou de “quirografia de arte”, no qual as palavras estão

²⁷ Charles Peirce (1839-1914) foi um filósofo americano obrigatoriamente referido no estudo da teoria dos signos.

²⁸ Em português, a famosa frase de Marshall McLuhan é “O Meio é a Mensagem”. Contudo, o livro tem o título “O Meio é a Massagem”

²⁹ Em <https://www.marshallmcluhan.com>

dispostas de maneira a transmitir uma impressão visual das ideias do poema.” Gardner lançou a primeira edição das anotações em 1960, pelo que há um contexto temporal para a sua justificação de que “isto não é tão absurdo quanto parece. Atualmente, a técnica é empregue com frequência nos rótulos de anúncios, capas de livros, títulos de artigos e artigos de revistas, títulos de cinema e TV e assim por diante.” (2001: 35)

Tal como qualquer texto que nos aparece escrito num formato diferente do qual estamos habituados implica num processo de resignificação do mesmo, RNN também sentiu a necessidade de levar a cauda do Rato até ao espetáculo. Desde a adaptação do texto, ou seja, na escrita da peça, em que a cauda conta a história da personagem em português e adota o formato de cauda no papel, até ao espetáculo, no qual a atriz Beatriz Frazão persegue uma cauda que aparece projetada em vídeo e refletida, para no fim, num jogo de perfeita sincronia, a partir e limpar com uma vassoura. A atriz Joana Campelo, que interpretou o Rato, também se deixou influenciar fortemente pela performatividade do texto. Ao princípio, colocava pausas no fim dos versos, pausas ‘mal’ colocadas no texto. Depois, começou a colocar pausas nas vírgulas e nas respirações, como, geralmente, se ‘deve’ ler poesia. Depois começou a cantar o poema, subindo meio tom a cada dois versos, até terminar o poema/história com um agudíssimo “caldeira-da!”. Esse agudo estridente, naturalmente, ajudou a partir o vidro da cauda do poema. Ou, pelo menos, as duas coisas sucederam em sequência.

Humpty-Dumpty é o rei do
duplo sentido, a personafi-
cação das afirmações filosó-
ficas de Lewis Carroll.

Humpty-Dumpty dialo-
ga com Alice de forma
a que a Alice se
torne a protagonis-
ta deste texto rico
em jogos de senti-
dos, de palavras e
intenções.

Também o rato é
o rei. Que leva
Alice pela sua
cauda. E o
coelho, que
lhe diz vem
por aqui sem
nunca dizer
vem por aqui. E
o Gato de
Cheshire, que
leva Alice aos
lugares e aos
pensamentos
onde Alice já
chegou. Será
que Hump-
ty-Dumpty
O Rato
O Coelho
E o Gato
São
todos
Alice
?

Assim, ainda sobre o Rato e em tom de pré-conclusão, que, paradoxalmente, abre uma dimensão não antes tocada neste relatório, mas que nunca poderia ser fechada pois nunca se chegou a um consenso sobre o tema: onde é que Alice leva esta cauda? E, como o Rato e a sua cauda, onde a levam as personagens? Miguel Tamen, sobre esta questão que nos ensaios ficou sempre por resolver, advoga que o Rato

“sabe o que quer que seja que Alice sabe e que reagirá a qualquer linguagem que Alice conheça. O facto de não reagir ao inglês inicialmente só mostra que não tinha essa intenção. E não pretender falar vem, precisamente, da conversa que é elaborada sobre isso. Tendo “olhado para ela de forma inquisitiva”, e tendo “aparentemente piscado um dos seus olhinhos”, o rato, que logo se tornaria Rato, parece capaz de olhar para trás de maneira deliberada e provavelmente também de fazer perguntas, piscando, e, ainda por cima, parece capaz de querer fazer tais coisas; por isso, parece perfeitamente capaz de não querer falar. (...). Provavelmente tem sentimentos e sentimentos que podem ser feridos. O Rato é um rato muito completo, assim como Alice é uma pessoa muito completa.” (2012: 37)

VIII

WHO ARE YOU?

5 de Março de 2019, Montréal, Canadá. Quem é Ricardo? Ricardo Neves-Neves é criador, ator, encenador, dramaturgo, trinta e três anos à data de hoje, natural de Vilamoura, residente em Lisboa e licenciado em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. No panorama atual do Teatro em Portugal, o Ricardo e a companhia Teatro do Eléctrico, fundada por este, são um exemplo de sucesso na proliferação de estruturas criadas por atores para criarem trabalho para si mesmos. Estas estruturas, sejam companhias ou coletivos artísticos, surgiram com mais preponderância nas últimas duas décadas em Portugal para suplantar a falta de fundos para a cultura, nas quais se criam trabalhos para uma rede de confiança repetida. No fundo, o que acontece é que amigos com as mesmas necessidades se juntam e combatem a precaridade laboral. Continua a ser assim, embora alguns nomes que se iniciaram nesses coletivos tenham criado um património artístico que os apelida de nomes de referência no panorama artístico português, como é o caso de Tiago Rodrigues, Tónan Quito, Martim Pedroso, André Teodósio, Ricardo Neves-Neves, entre outros. Não nomeio aqui os criadores de referência de 2019 em Portugal, pois aí não poderia deixar de mencionar Jorge Silva Melo, Miguel Loureiro, Nuno Cardoso e por aí fora, mas indivíduos que começaram por estruturas pequenas, familiares, constituídas por poucos amigos para se manterem ativos na profissão e que hoje têm uma linguagem artística muito própria e reconhecível. Se o Teatro Português pudesse ser divisível por departamentos, Ricardo Neves-Neves ficaria com o do surrealismo. Contudo, nem estas estruturas se revelam estanques – nas quais há uma participação constante de elementos convidados à criação – nem têm facilidade ou vontade de se categorizar, não fosse a identidade uma

das questões a ser mais exploradas nos processos criativos. Esta liberdade artística que há em Portugal atualmente, por mais que beba das influências europeias e mundiais desde o pós-moderno à multidisciplinaridade audiovisual e à inclusão documental no espetáculo, é uma liberdade que tenta responder ou romper com as vicissitudes do estado do país e encontra-se visivelmente no trabalho de Neves-Neves. Este jovem criador é livre nas suas produções, nas suas escolhas e na sua linguagem que é cada vez mais única.

Paula Gomes Magalhães diz sobre o Ricardo e a sua companhia:

Há um descomprometimento assumido nos primeiros trabalhos do Teatro do Elétrico, terreno fértil, segundo o diretor artístico, para a criação de espetáculos. Mas se a comédia surge por acaso na escrita de Ricardo Neves-Neves, o absurdo ou a inverosimilhança, além de eventualmente fortuitos na escrita (porque nada é pré-concebido nas criações de Ricardo Neves-Neves), estão fortemente impregnados na encenação, consequência de uma estreita relação com a música, que pontua um processo profundamente coreográfico, transversal a todos os espetáculos. Com os atores, centro gravitacional do labor do Teatro do Elétrico, é desenvolvido um trabalho assente em tempos e ritmos (que advêm da música), a partir dos quais emergem composições gráficas e coreográficas, mantendo vivas as interpretações individuais. Mesmo quando a encenação trabalha movimentações rigorosas e simétricas, como em *Encontrar o Sol* (2017), o ator preserva a liberdade de, individualmente, pontuar e modular a coreografia a partir da interpretação que faz da partitura.

Na escrita é também a música que surge como tónica dominante, mais do que qualquer conceito de ordem técnica ou estética. Mais do que uma inspiração, Ricardo Neves-Neves utiliza os seus códigos de interpretação para verbalizar imagens e situações: *A Porta Fechou-se e a Casa Era Pequena* (2010) nasce como um exercício de escrita a partir das músicas que o autor atribui aos diferentes espaços que foi visitando quando estava à procura de casa, enquanto *A Batalha de Não Sei Quê* foram as sonoridades de Schubert e Michael Nyman que serviram de inspiração à criação de um universo alemão.

À dramaturgia original, claramente dominadora no repertório do Teatro do Elétrico, juntam-se textos de Spiro Scimone, (...) Edward Albee ou Karl Valentin, cuja sedução ora advém da musicalidade que Ricardo Neves-Neves depreende das palavras nele inscritas, ora da comicidade subjacente. Distante de uma qualquer atitude política, Ricardo Neves-Neves prefere o lado lúdico do teatro, enquanto espaço de prazer – «quando o teatro precisa de ter um motivo é porque não se gosta de teatro», afirma –, não sendo, por isso, necessariamente vazio. Mais do que temáticas, (...) procura trabalhar textos. A abordagem temática é incontornável, porque está sempre presente, mas não se assume como objeto de decisão. O

espetáculo *Encontrar o Sol*, de Edward Albee, por exemplo, abordava a questão da homossexualidade, mas o espetáculo não tinha como objetivo servir de porta-bandeira do tema nem essa era, no entender do encenador, a única camada do texto do dramaturgo norte-americano. (2017: 167-168)

Ricardo, por sua vez, disse à jornalista Lúcia Crespo :

Tenho procurado autores que tocam o absurdo e o “nonsense”, zonas em que me sinto bem, e sinto-me bem porque o meu humor também funciona assim. Há uma zona do ridículo que toca o surrealismo e que me agrada. O surrealismo é quase um superpoder, é um género de visão paralela à do realismo e à do quotidiano, o que lhe dá possibilidades extraordinárias. (...) Em casa dos meus pais, tive sempre carta verde para alugar filmes ou para ir buscar livros à biblioteca e procurava histórias onde a imaginação fosse além da narrativa. Onde, de alguma forma, estivesse um lado surreal. No Conservatório, nas minhas primeiras apresentações, recorri logo à linguagem do absurdo, um bocadinhoagridoce. Acho piada ao ridículo, acho piada a esse desfazer da dignidade. Nós temos uma noção de ser humano que está muito ligada à civilização e esquecemo-nos de que somos animais. A civilização por vezes afasta-nos do nosso lado animal... Há um lado triste da nossa existência, que nós fingimos que não existe, que tem que ver com a nossa mortalidade – é fácil morreremos, é muito fácil morreremos. Somos frágeis, mesmo frágeis. E esse é um lado que o absurdo consegue abordar de uma forma florida, apesar de tudo. Não direi terapêutica. Mas é uma forma de ir às coisas sem a vaidade da civilização. (...) Quando nos levamos demasiado a sério, há muita coisa que se perde. Precisamos de uma zona de leveza e sem escolta. Ao ler a “Alice”, senti uma coisa que ainda não tinha sentido nas várias representações do texto, desde o cinema à dança, senti uma ligação à matéria pura e percebi que ali ninguém é louco, simplesmente vive-se de uma outra maneira. Acha-se que o absurdo e o surrealismo pertencem ao domínio da loucura, mas não, trata-se de uma outra forma de pensar. É como conhecer uma cultura nova. Aquele texto é uma visita de uma estrangeira a um outro país, que não se chama país por acaso, onde as coisas acontecem de outra forma. As flores falam porque as flores falam. (2018: 14-15)

“As flores falam porque falam.” Esta entrevista faz-me recordar a resposta do Ricardo a um ator que questionou o porquê das patinhas serem pantufas:

- Não sei, pantufas é o que eu chamo às patas das minhas gatas, é só por isso.

Pode ser que a distância entre o Tweedledum, a Alice e nós seja de um grau, apenas.³⁰ (Tamen, 2012: 23) Nesta relação inquebrável entre Lewis Carroll, Ricardo Neves-Neves, Alice e eu, como estagiária observadora-participante deste processo, a questão da identidade está presente e a minha transformação inerente ao estágio foi uma consequência natural e esperada. “Oh dear, oh dear, I shall be too late”, começam assim os textos de Carroll e de Neves-Neves. O tempo atual das coisas, do cotidiano, do trabalho, parece sentir-se a cento e vinte por cento, numa aceleração que retira espaço para a reflexão, para o pensamento ativo sobre algo. Neste processo, pude olhar e parar, pensar sobre o que estava a acontecer, o porquê das reações, das escolhas e do seu funcionamento. E nesta relação empática com os processos dos outros seres humanos que se nos tornam, de alguma forma, próximos, podemos ver-nos a nós. Formalmente, a minha parca experiência profissional em teatro cresceu fortemente ao trabalhar com tantos artistas (não só atores), dois textos na mão, horários completos de ensaios e uma estreia num Teatro Nacional. Intelectualmente, a aprendizagem é intangível e exponencial. Ao reler Alice com atenção e um novo conhecimento, as perguntas foram-se multiplicando termino este relatório sem fronteiras definidas. Não saberia hoje mesmo responder à Lagarta. Tamen, por sua vez, responde, numa óbvia e muito inteligente referência à filosofia da linguagem, à pergunta de quem é Ricardo, respondendo à pergunta de quem é Alice, respondendo, por último, a mim:

“Quem és tu? (...) “Explica quem és!”, disse a Lagarta. “Eu...eu não sei dizer quem sou, senhor... É que ultimamente não me sinto eu própria, bem vê”, Alice responde à Lagarta. As dificuldades pessoais de Alice são independentes de qualquer teoria que ela ou alguém possa ter sobre a falta de provas e explicações em tais contextos, mesmo quando não nos sentimos diferentes, e mesmo que não acreditemos que quaisquer provas ou explicações sejam necessárias. Existem dificuldades comuns em conseguirmos explicar quem somos e em responder a

³⁰ Refiro o original, por sentir que se perde a força da frase na tradução: “It could be that the difference between Tweedledum, Alice, and you is just one degree.”

perguntas tais como "Quem é você?" É frequente desviar as perguntas "Quem é você?" para as respostas "O que é você?" Isto sugere que assumimos que nos perguntam 'Quem é você?' por razões de 'O que é você?', como se a pessoa que faz as perguntas pronunciasse o 'o quê' de forma a soar como 'quem'. A reação de Alice à exigência da Lagarta, por outro lado, enfatiza o eu-próprio de maneira peculiar. A sua compreensão é diminuta pois, talvez devido às suas alterações em tamanho, não possa haver mais nada para Alice 'se' explicar, ou talvez porque não seria possível explicarmo-nos a nós próprios muito mais do que seria possível beber um peixe. A perplexidade em explicarmo-nos a nós mesmos pode, às vezes, ser quase técnica. Pode ser que simplesmente não saibamos como fazê-lo. Exigir uma explicação pessoal é, nesse sentido, não exigir justificações pessoais para as ações de quem quer que seja, que, de qualquer maneira, nunca seriam pessoais, e que por isso mesmo possam ser muito mais comuns e úteis. Não é assim que Alice entende a exigência da Lagarta. Ela entende que é uma exigência de se explicar a si própria. E todos nós, como Alice, podemos achar que não há muito mais para explicar aqui." (2012: 87)

Obrigada.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BRANCO, Miguel (2018), *Revista TimeOut Lisboa*, p. 52.

CARROLL, Lewis (1994). *Meninas (Cartas e Fotografias)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CARROLL, Lewis, & Gardner, Martin (2001). *The annotated Alice: The definitive edition*. London: Penguin Books.

CARDOSO, Miguel Esteves (2010), posf. in: *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas; pinturas Diogo Muñoz ;trad. e notas Margarida Vale de Gato ;fot. António Homem Cardoso ;rev. Carla Pacheco*. - Lisboa: Zero a Oito: Edições Expresso.

CHAFES, R. (2011). «A História da Minha Vida» in: *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta.

COELHO, Rui Pina (2017). *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]*. Lisboa: TNDMII & Bicho-do-Mato.

CRESPO, Lúcia (2018). *Jornal de Negócios*, pp. 14-15.

GARDNER, Martin (2001). «Introduction to the Annotated Alice» in: *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. London: Penguin books, xiv-xxiv.

MCLUHAN, Marshall, & Fiore, Quentin (2008). *The Medium is the Massage*. London: Penguin.

MOREIRA, Helena (2018). 'Banda Sonora': A fragilidade humana exposta no palco do Teatro S. Luiz, Espalha-Factos, retirado de <https://espalhafactos.com/2018/03/10/banda-sonora-expoe-a-fragilidade-humana-no-s-luiz/>

PERASSO, Valeria (2012). *La revolución de las mujeres surrealistas*, retirado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/02/120201_mujeres_surrealistas_en_me

xico_y_eeuu_hacen_revolucion_lacma_vp?fbclid=IwAR20eLryIslymm6sLsOIdVVDH3yac
u6lonqQgda--QPdh4-XCaATsX3WirM.

SANTOS, Cláudia Marques (2018). *Revista Visão*, p. 121.

SOBRAL, Cláudia (2018). *Jornal I*, pp. 34-35.

TAMEN, Miguel (2012). *What art is like, in constant reference to the Alice books*.
Cambridge, MA: Harvard University Press.