

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE
OU A VERDADEIRA HISTÓRIA DE MARIA CACHUCHA**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN DE CENA

Sérgio Seguro Loureiro

Amadora, setembro 2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE
OU A VERDADEIRA HISTÓRIA DE MARIA CACHUCHA**

Sérgio Seguro Loureiro

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Design de Cena, realizada sob a orientação científica da professora Doutora Marta Cordeiro.

Amadora, setembro 2023

. Agradecimentos

A todos aqueles que tornaram possível este projeto, um muito obrigado, em particular à Linda Valadas e ao Luís Soldado, por terem acreditado e me terem convidado a partilhar esta viagem, que nos levou a descobrir a figura de Maria Cachucha.

Um agradecimento muito especial à Marta Cordeiro, pela paciência, apoio, perseverança e dedicação, sem a qual trabalho não teria sido possível; mais uma vez, muito obrigado.



Figura 1: Fotografia de ensaio

. Resumo

Este relatório integra o objeto conferente de grau de Mestre em Teatro – especialização em Design de Cena, da ESTC – IPL.

Procura dar conta do projeto de criação do ambiente visual da Ópera de Câmara *Não Há Machado que Corte*, que tem por base a reportagem publicada na Revista *Eva* – magazine da mulher e do lar, em 1942, sobre a figura de Maria Cachucha.

Dá-se conta da metodologia e dos processos utilizados para convocar a memória do ambiente social e político da época, enquadrando os factos num dispositivo cénico que introduz a “fábula”.

Palavras-chave: Maria Cachucha, Revista Eva, cenografia, figurinos, adereços, máscaras, memória

. Abstract

This report is part of the object conferring the degree of Master in Theatre – specialization in Stage Design, from ESTC – IPL.

It seeks to account the project to create the visual environment of the Chamber Opera *Não Há Machado que Corte*, which is based on the report published in Magazine *Eva* – women and home magazine, in 1942, regarding the character of Maria Cachucha.

It gives an account of the methodology and processes used to recall the memory of the social and political environment of the time, framing the facts in a scenic device that introduces the “fable”.

Keywords: Maria Cachucha, Revista Eva, set design, costume design, props, masks, memory

. Índice

. Introdução8

CAPÍTULO I

1. Dessacralização do Conceito de Ópera18
2. Dramaturgia16
3. Ideias Base20
4. Maria Cachucha22

CAPÍTULO II

. Referências Históricas

1. Portugal – 194227
2. “Português Suave”33
3. Revista *Eva*43

. Linhas de Fuga

1. Francis Bacon53
2. Louise Bourgeois e Paula Rego58

. Propostas – Cenografia, Figurinos e Máscaras

1. Cenografia66
2. Figurinos76
3. Máscaras84

CAPÍTULO III

. O Espetáculo92
. Descrição da Ópera *Não Há Machado que Corte*94

CAPÍTULO IV

. Memória102
. Considerações Finais107

REFERENCIAS

. Bibliografia	110
. Índice de Imagens	113

ANEXOS

. Anexo I – Libreto (1º Draft)	118
. Anexo II – Libreto (Final)	137
. Anexo III – <i>Press Release</i>	158
. Anexo IV – Folha de Sala	161
. Anexo V – Artigo JL e Espetadores.....	163
. Anexo VI – Imprensa da época (arquivo digital)	

. Introdução

Somos a nossa memória, somos aquele museu quimérico de formas inconstantes, aquele amontoado de espelhos quebrados.

José Luís Borges, *Cambridge*, 1969

O relatório que se apresenta é parte do objeto conferente de grau de Mestre em Teatro, especialização em Design de Cena, da ESTC – IPL.

Procura-se dar conta do projeto para a criação do ambiente visual da Ópera de Câmara *Não Há Machado que Corte*, que tem por base a história real de Maria Cachucha (Maria Purificação da Silva, 1900-1960), figura típica torreense, descrita aos olhos do regime político, nos 40 do século XX, como: “*A mulher estranha, A mulher que vive, fala e fuma, como um homem, A única mulher que em Portugal mata e esfola Bois num matadouro*”¹.

O convite para a criação plástica do espetáculo teve como ponto de partida a história real de Maria Cachucha, uma figura que se destacava no contexto rural, no período histórico em que viveu, pelo seu aspeto físico, pela atividade profissional que exercia e pelos seus comportamentos sociais – era uma mulher de bigode, que matava bois no matadouro municipal e fazia vida de rapaz nos cafés.

O projeto teve como base de trabalho uma reportagem sobre Maria Cachucha, publicada na revista *Eva - magazine da mulher e do lar*, em julho de 1942; este material serviu para a elaboração do libreto original de Rui Zink, a composição de Luís Soldado e a encenação de Linda Valadas; o projeto foi uma produção da AREPO – Associação de Ópera e Artes Contemporâneas e estreou a 29 de setembro de 2022, no Centro de Artes e Criatividade (CAC), em Torres Vedras.

No repto lançado, estava presente uma ideia de dessacralização da ideia de ópera, apresentando-a como um lugar de questionamento, transgressão e erupção de ideias e valores.

Neste projeto, em concreto, propunha-se apresentar um ponto de vista “humanista” sobre Maria Cachucha, muito para além das questões meramente de género; pretendia-se, também, criar uma proposta cénica capaz de convocar a memória de um período recente da História de Portugal – os cinquenta anos do Estado Novo –, os mecanismos do sistema sociopolítico e a relação entre o olhar urbano e a vivência rural (Torres Vedras). Procurou-se um novo olhar sobre este período histórico, em particular na relação das “forças do poder” com

¹ Revista *Eva Magazine da Mulher e do Lar*, Nº 846, julho de 1942.

o que era aparentemente “estranho” e não se limitou a discussão aos factos históricos, acrescentando-se a dimensão da “fábula”², alimentada pela ironia e o absurdo.

Neste relatório, procuramos apresentar a metodologia e os processos que foram utilizados para convocar este “fragmento histórico”, o da realidade sociopolítica da época, vista à distância de oitenta anos, procurando enquadrar os factos reais num dispositivo referencial, que nos permite citar os factos e acontecimentos recorrendo à semelhança, nem sempre de uma forma mimética, mas deixando espaço para a criação da “fábula” e alimentando o fluxo criativo.

Como objetivo central do relatório, tenta-se relacionar as fases de pesquisa, conceção e construção do projeto de cenografia, figurinos e objetos de cena com o desenvolvimento do trabalho dramaturgico e de encenação. Desenvolve-se a pesquisa histórica, mas, igualmente, a procura de referências artísticas que alimentaram o projeto, sedimentadas a partir da ideia de memória. Sublinha-se ainda, a atenção às necessidades operativas da cena, que são o enquadramento que define a criação do projeto visual.

Este relatório está estruturado em quatro capítulos: no Capítulo I, apresentam-se as ideias base, que serviram como ponto de partida para o desenvolvimento do projeto; considera-se a construção da dramaturgia; aborda-se, também, a questão da dessacralização do objeto Ópera e apresenta-se Maria Cachucha, a figura central do projeto. O Capítulo II, encontra-se dividido em três blocos estruturais: o primeiro bloco – Referências Históricas –, debruça-se sobre o contexto histórico e sociopolítico da época; descreve o universo visual “Português Suave”, e analisa a Revista *Eva* e a relevância da publicação no contexto histórico presente na cena; no segundo bloco – Linhas de Fuga –, convoca-se a obra de três artistas, Francis Bacon, Louise Bourgeois e Paula Rego, como referência para a construção do universo visual do projeto; no terceiro bloco – Propostas –, apresenta-se o processo de criação do dispositivo visual cénico, cenografia, figurinos e máscaras. No Capítulo III, apresenta-se o resultado final do processo criativo, das propostas iniciais à concretização na cena, bem como a descrição resumida das cenas que compõem o espetáculo. No Capítulo IV, aborda-se a questão da memória, presente neste processo de criação, na relação entre os factos históricos e “fábula” dramática, para a construção de um universo visual, para a cena.

Este relatório é acompanhado pelo registo vídeo do espetáculo, apresentado no Centro Cultural Raiano, em Idanha-a-Nova, em março de 2023.

² Por fábula, entendemos aquilo que resulta da junção entre o contexto histórico, o enunciado, as possibilidades operativas e uma outra dimensão, mais intuitiva e afetiva, que introduz elementos de fantasia, de memória e dos quais resulta a dimensão poética das peças.

Ao longo do texto, pensa-se a memória como uma construção abstrata, fragmentada e filtrada pelo tempo, ou como um arquivo, ao qual recorreremos para construir dispositivos que nos permitem desenvolver o processo de criação artística. As propostas cenográficas teriam de ser “portáteis”, permitindo a circulação do projeto, sem necessitar de recorrer a grandes meios, e deveriam adaptar-se aos espaços de acolhimento, sem deturpar o projeto inicial... teriam de ser capazes!

A Ópera de Câmara, *Não Há Machado que Corte*, estreou a 29 de setembro de 2022, no Centro de Artes e Criatividade (CAC), em Torres Vedras

Ficha Artística e Técnica do projeto:

COMPOSIÇÃO: Luís Soldado

LIBRETO: Rui Zink

ENCENAÇÃO: Linda Valadas

DIREÇÃO MUSICAL: Rui Pinheiro

CANTORES: Célia Teixeira (SOPRANO), Susana Teixeira (MEZZO SOPRANO), Chris Luján (BARÍTONO)

MÚSICOS: Adriana Almeida (FLAUTA), Sofia Azevedo (VIOLONCELO), Romeu Santos (CONTRABAIXO), Samuel Pedro (CONTRABAIXO)

CENOGRAFIA E FIGURINOS: Sérgio Loureiro

CINEMA DE ANIMAÇÃO E DESIGN GRÁFICO: Maria Pinheiro

DESENHO DE LUZ: Luís Ferreira

OPERAÇÃO DE LUZ: Daniel Luís

EDIÇÃO DE PARTITURAS: João Ricardo

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: Ana Andrade

PRODUÇÃO: AREPO – Ópera e Artes Contemporâneas

PROMOTOR: Câmara Municipal de Torres Vedras

PARCEIROS INSTITUCIONAIS: República Portuguesa – Ministério da Cultura e Direção Geral das Artes, Câmara Municipal de Torres Vedras

APOIOS: Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras, Câmara Municipal de Mafra, Teatro-Cine de Torres Vedras, CESEM, Antena 2

ERICEIRA 23 OUT às 18h00
AUDITÓRIO DA CASA DE CULTURA
JAIME LOBO E SILVA

MAFRA 28 OUT às 21h30
AUDITÓRIO MUNICIPAL BEATRIZ COSTA

PREÇO DOS BILHETES:
MUNICÍPIES E MENORES DE 23 ANOS : 3€
PÚBLICO EM GERAL : 5€

BILHETES À VENDA NOS POSTOS
DE TURISMO DE MAFRA E ERICEIRA
EM [HTTPS://WWW.TICKETLINE.PT/](https://www.ticketline.pt/)
E NO LOCAL DE REALIZAÇÃO,
UMA HORA ANTES DO INÍCIO DO MESMO
INFORMAÇÕES: 211 918 347

Consulte o programa




**NÃO HÁ
MACHADO
QUE CORTE**

ÓPERA DE LUÍS SOLDADO LIBRETO RUI ZINK (M/12)

ENCENAÇÃO LINDA VALADAS DIREÇÃO MUSICAL RUI PIMHEIRO
com SUSAMA TEIXEIRA, CHRISTIAN LUJÁN e CELIA TEIXEIRA

AREPO ORQUESTRAS CONTEMPORÂNEAS
REPÚBLICA PORTUGUESA
dgARTES
Torres Vedras
centro do artes e criatividade
tcp
TEATRO CINE TORRES VEDRAS
CESEM
ANTENA 2

Figura 2: Cartaz do Espetáculo

CAPÍTULO I

1. Dessacralização do Conceito de Ópera

As óperas não refletem apenas os costumes de um determinado contexto histórico. São também um lugar de questionamento, transgressão e erupção de ideias e valores, povoado por personagens com personalidades cambiantes e paradoxais.

AREPO, *Press Release - Ópera de Câmara Não Há Machado que Corte*, setembro 2022

Um dos pressupostos para o início do projeto *Não Há Machado que Corte* foi o da dessacralização do objeto artístico, libertar a Ópera da ideia de que é elitista, reservada apenas a alguns privilegiados e apenas disponível nos grandes centros urbanos ou culturais, direcionada a públicos de classes económicas abastadas e com um elevado grau de erudição. É este um dos propósitos da Associação de Ópera e Artes Contemporâneas AREPO, produzir objetos artísticos acessíveis, procurando profanar o templo, no qual muitas vezes é colocada a prática do teatro de Ópera, conceito demonstrado por Giorgio Agamben no seu texto *Elogio da Profanação*³. Para o efeito e com o propósito de alcançar estes objetivos, a AREPO não procura criar espetáculos superficiais, não recorrendo a soluções populares ou mainstream, de longe procurando repetir formatos próximos das clássicas *Óperas Bufas*⁴, ou versões “de bolso” dos grandes musicais. Dramaturgicamente, não procura criar objetos teatrais que se aproximem do “Teatro Bruto” descrito por Peter Brook, “Quem salva sempre a situação é o teatro popular. As várias formas que vem assumindo ao longo dos tempos têm um único fator em comum: o teatro em estado bruto”⁵. A AREPO procura, antes, desenvolver projetos artísticos estimulantes, por vezes desconcertantes e disruptivos, que pretendem libertar os espectadores de uma ideia pré-concebida e instituída no senso comum sobre Ópera, como um modelo de espetáculo por vezes incompreensível, povoado por narrativas datadas e distantes das vivências da contemporaneidade, em línguas/idiomas nem sempre compreensíveis e apenas acessível nos grandes teatros dos centros urbanos.

A AREPO encontra-se sediada no concelho de Torres Vedras, uma cidade que já não estará tão “na província” como quando a descreve Rogério Feitas (1910-2001), em 1942, na

³ Giorgio Agamben, *Elogio da profanação*, pp.57-72.

⁴ Ópera-bufa (italiano: *opera buffa*) é o termo usado para descrever a versão italiana da ópera-cômica. Outros de seus apelidos são *dramma bernesco*, *dramma comico*, *divertimento giocoso*, *commedia per musica*, *dramma giocoso*, *commedia lirica*. A sua origem estava ligada a desenvolvimentos musicais e literários que ocorriam em Nápoles na primeira metade do século XVIII, de onde a sua popularidade se espalhou para Roma e para o norte da Itália.

⁵ Brook, Peter (1968), *O Espaço Vazio*, p.93.

reportagem da revista *Eva* que serve de referência para este projeto, mas ainda periférica relativamente à capital Lisboa. A associação foi procurando desenvolver um princípio de proximidade com o público, apostando na circulação por espaços culturais próximos da cidade de Torres Vedras, sede de concelho, e na criação de novas correntes de público, de forma inclusiva e *transversal* a diferentes faixas etárias. É com base nestes princípios que iniciou o projeto de criação artística da Ópera de Câmara *Não Há Machado que Corte*, que centra a ação dramática na história real da vida de Maria Purificação da Silva (1900-1960), *vulgo* Maria Cachucha, uma figura típica torreense que habita, ainda nos dias de hoje, o imaginário popular local. A proposta procura explorar diferentes pontos de contacto com o período histórico da ação, mas sem nunca pretender ser uma “reconstituição” mimética da época e recorrendo a uma linha narrativa nem sempre linear, trazer à atualidade a história de vida de Maria Cachucha.

A dessacralização do conceito clássico de Ópera, não está presente apenas no tema da narrativa – uma mulher de bigode que matava bois no matadouro municipal – mas, também, na forma como a dramaturgia do espetáculo se apropria da reinterpretação da reportagem original da revista *Eva* de 1942⁶, e na introdução da “fábula” presente no libreto original de Rui Zink que, em conjunto com a composição original de Luís Soldado, constrói uma estrutura dramática singular. A fábula criada acrescenta um elemento fantástico à narrativa, procurando manter presentes pontos de contacto com o espectador nas opções formais e artísticas, na citação do imaginário popular local e na citação visual do período histórico em que a ação decorre, com recurso a elementos visuais presentes em cena e com a introdução de vídeos e vídeo-animações. A procura da relação de proximidade entre o objeto artístico e o espectador está patente nos modos narrativos utilizados, no libreto original de Rui Zink (em português), assim como no rigor da composição que segue a estrutura de uma Ópera de Câmara, mas que se apropria de elementos presentes no imaginário popular coletivo para criar momentos disruptivos na ação dramática, que enfatizam a procura da dessacralização, como a utilização de um excerto da banda sonora do genérico da série televisiva *Verão Azul* (*Verano Azul*, TVE, 1981)⁷, que marcou os inícios de tarde de sábado de uma geração de jovens adolescentes no início dos anos oitenta do século XX.

A estrutura musical, formalizada fisicamente pelo quarteto de músicos, e a opção pelo conjunto de instrumentos utilizados (dois contrabaixos, um violoncelo e uma flauta transversal), pretende complementar o jogo dramático das ações pela utilização do som grave e pesado das madeiras, em particular nos contrabaixos, que amplificam a componente dramática mais negra

⁶ *Revista Eva Magazine da Mulher e do Lar*, Nº 846, julho de 1942.

⁷ *Verão Azul*, *Verano Azul*, série televisiva, em 19 episódios, produzida TVE (1981), transmitida em Portugal pela RTP (1982).

presente em certos momentos da ação, à qual contrapõem a fluidez e leveza metálica da flauta. A economia de meios humanos presentes na cena – três cantores e quatro músicos – procura afastar o espectador do imaginário das grandes orquestras, com músicos de fraque colocados no fosso de orquestra, dirigidos por um maestro de batuta em riste que, simultaneamente, dirige um grupo de coristas que acompanham um conjunto seletivo de solistas. Aqui, não há lugar para a presença física do maestro na cena (Rui Pinheiro) que, embora dispensado das apresentações públicas, foi fundamental para a construção do espetáculo.

O jogo teatral é deslocado do enquadramento tradicional das grandes salas barrocas e procurou-se criar um dispositivo cénico onde estivessem presentes todos os elementos necessários à ação, mas reduzidos à sua essência base e ao seu valor simbólico, produzindo-se um dispositivo modelar, que se pode adaptar à estrutura de espaços de diversas dimensões e configurações, para além do dispositivo cénico da caixa à italiana – ressaltando, sempre, as condições técnicas mínimas, para não deturpar o objeto original e a correta fruição dos espectadores. Esta estratégia permite a circulação do espetáculo fora dos grandes centros culturais, apostando na descentralização e cativando novos públicos, procurando alargando o espectro artístico disponível nas periferias e no interior. É desta forma que a AREPO procura agregar novos públicos, colocando a “semente” em cada novo espectador. Procura, sempre, criar objetos artísticos de forma digna, rigorosa, por vezes disruptiva, mas de leitura acessível, eficaz e cativante, tentando que o público volte em projetos futuros e se liberte da ideia pré-concebida sobre o que é Ópera, mostrando não existirem modelos de leitura únicos e fechados.

2. Dramaturgia

Vamos a ver
O homem-mulher
O homem
Mulher
A mulher que faz
O que só
Um homem faz
A maria
rapaz
A mulher
Capaz

Rui Zink, *Libreto*, 2022

“Capaz”. É esta a palavra com que termina o primeiro dueto, entre o Jornalista e o Fotógrafo, na primeira cena da Ópera *Não Há Machado que Corte*. “Capaz” é, também, é a última palavra, a que fecha o espetáculo (na versão final do libreto): “mulher ou rapaz o importante é ser Capaz, (...) ser Capaz”. “Capaz”, pode ser considerada a ideia/conceito que guiou a construção da dramaturgia deste projeto. Embora as questões de género estejam presentes desde a reportagem de 1942, na revista *Eva*, e mesmo tendo em conta a centralidade do tema na atualidade, e em particular nas artes performativas, não podemos afirmar que o espetáculo tenha como motivo central as questões de género.

O projeto dramaturgic, desde o início, procurou seguir um plano “humanista”, baseado na capacidade inata, em cada indivíduo, de ser “capaz”: capaz de existir dentro da sua verdade pessoal, capaz de produzir e ter uma existência válida, na sua singularidade e em diferentes contextos, e num espaço onde todos podemos ser “capazes” de algo válido. Neste projeto, o propósito é construir um espetáculo de Ópera original, singular pelo tema, superando todas as contingências que existiram para a sua concretização.

Para descrever a construção da dramaturgia do projeto *Não Há Machado que Corte* vamos focar-nos, em particular, nas questões levantadas pela encenação e nos aspetos de natureza visual (o lado plástico de e para a cena), tendo por base o processo de criação/direção artística, de Linda Valadas (Encenadora) e Luís Soldado (Compositor), autores do projeto dramaturgic do espetáculo e responsáveis pela adaptação do libreto inicial de Rui Zink.

O processo de criação dramaturgic, e conseqüente construção do espetáculo, teve início muito antes do início dos ensaios e da aproximação ao espaço de apresentação, o Centro de Artes e Criatividade (CAC), em Torres Vedras, que está instalado no antigo matadouro

municipal, o mesmo local onde Maria Cachucha “matava bois”. Este feliz encontro não foi ignorado na dramaturgia e foi utilizado na encenação e, assim, o valor simbólico do lugar ganhou uma importância acrescida.

Uma das primeiras orientações dramáticas foi a de que não estaríamos a produzir um objeto arqueológico nem etnográfico sobre a realidade histórica do período em que decorria a ação: Portugal de 1942, entre Lisboa e Torres Vedras, no “período glorio” do Estado Novo, em plena II Guerra Mundial. Embora o contexto estivesse presente na construção da dramaturgia, devia existir de forma indireta, sempre que possível recorrendo à ironia, ao absurdo das situações, ou através do ambiente visual, que devia remeter para uma ideia de memória de um tempo passado, do qual ouvimos falar mas que não é o nosso, que reconhecemos em pequenos pormenores, fragmentos que associamos à imagem que criámos desse período.

Desde o início, que uma das ideias presentes remetia para a “cor” do espetáculo. O contexto solicitava um ambiente cromático que não era luminoso, pelo contrário, era algo de sombrio, cinzento, retrato de um país soturno, a preto e branco, com ligeiros tons de cinzento, um “Portugal Suave” que observamos nas fotografias da reportagem da revista *Eva*. Esta sensação estava presente logo na descrição da primeira cena – “1. A Caminho de Torres Vedras. Noite de Trovões e Tempestade”⁸. Em paralelo, estava presente, de uma forma quase omnipresente, uma ideia de “carne” em estado “bruto” – as carcaças dos animais que Maria Cachucha abatia no matadouro – e o vermelho do sangue, sinónimo de vida, mas também de morte – “Maria Cachucha: *Eu sou a mulher, A carniceira, Quem trabalha com carne, Respeita a carne...MATA DOURO...MATA TOURO*”⁹. Estes dois componentes – o ambiente escuro e a presença de sangue – poderiam muito facilmente resvalar para uma linha estética próxima do “Gore”¹⁰ – “Vemos a sombra de Maria Cachucha, como a de Drácula”¹¹, didascália presente no libreto para descrever a 4ª Cena – a cena em que surge a figura da protagonista. Mas o objetivo não era criar uma versão rural de *Sweeney Todd*¹², o clássico da literatura fantástica. A dimensão

⁸ *Sequência das 10 Cenas do espetáculo*: segundo o libreto original: 1, A CAMINHO DE TORRES VEDRAS (noite de trovões e tempestade); 2, BARBEARIA; 3, REDACÇÃO DA EVA; 4, REDACÇÃO DA EVA & MATADOURO (Ação muda); 5, MARIA CACHUCHA NO MATADOURO (luz vermelha); 6, JORNALISTAS E MARIA CACHUCHA (Matadouro); 7, CENA DA INFÂNCIA E DO SONHO (Matadouro); 8, REGRESSO A LISBOA (Redação da Eva); 9, QUASE FIM – Já em modo de aterragem (Redação & Morgue); 10, EPÍLOGO (Morgue).

⁹ Cena 6, MARIA CACHUCHA (Matadouro).

¹⁰ *Gore* ou *Splatter* é um subgênero do cinema de terror que, deliberadamente, se concentra em representações gráficas de sangue e violência. Tradução direta para português do inglês *gore*: é sangrar ou sangue coagulado (substantivo). Disponível em <http://dicionário.priberam.org/gore>. Acesso em agosto 2023.

¹¹ Cena 4, nota do autor (p.7).

¹² *Sweeney Todd* é um personagem fictício que apareceu pela primeira vez como o vilão da terrível série *The String of Pearls* (1846-1847). O conto original tornou-se um exemplo do melodrama do século XIX e das lendas londrinas. Um barbeiro de Fleet Street, Todd, assassina os seus clientes com uma navalha reta e dá os cadáveres à Sra. Lovett, sua parceira no crime, que assa sua a carne em empadas.

humana da personagem Maria Cachucha está para lá do aspeto “exótico” da sua profissão e da sua aparência física. Com a ideia da ambiência/linha cromática definida, era necessário encontrar um dispositivo cénico que servisse todas as necessidades práticas na cena e suportasse a componente simbólica do objeto artístico. O “enunciado do projeto”, presente no libreto, apresentava de forma clara a necessidade de quatro espaços de ação dramática: a redação da revista *Eva*, o matadouro, a morgue e um espaço de “transição” que pudesse conter todos os “não lugares” presentes na estrutura dramática. Era necessário, ainda, um espaço para os músicos (dois contrabaixos, um violoncelo, uma flauta transversal), que teriam de estar presentes em cena, visíveis não só para os espetadores como para os cantores. As diversas contingências levaram a que a proposta para o dispositivo cénico fosse criar um conjunto de elementos modelares que, na sua essência, sinalizariam, de forma clara, os espaços referenciados no libreto. Estes elementos funcionariam como citações, ou fragmentos, dos espaços reais e do período histórico da ação, recorrendo, para a sua concretização, à economia de meios e à dimensão simbólica dos objetos – se só havia lugar para um determinado elemento na cena, a sua existência devia estar justificada de forma clara, o objeto não existiria por obra do acaso ou por razões de ordem meramente estética. Um exemplo prático: existe uma pequena secretária que sinaliza a redação da revista e, na secretária, está um pequeno candeeiro preto; o objeto remete para o período histórico, mas é, também, a luz de cena. Também o telefone é necessário na ação, mas é azul porque simboliza a voz da Censura, presente durante regime do Estado Novo, e que se caracterizava pela utilização de lápis de cor azul para rasurar e censurar textos.

As opções dramatúrgicas e plásticas procuraram ampliar a dimensão dos objetos, ao transferi-los para o plano simbólico e funcionaram, como já referido, como citações de um sistema ou modos de estar, em momentos significativos na trama dramática.

Talvez a opção mais desafiante no processo tenha sido a introdução de máscaras de animais – o Porco e a Vaca –, não apenas pela possível leitura direta do que estas representavam (são as reses, abatidas pela protagonista no matadouro) mas, também, pela introdução no contexto “Ópera” – pela sua dimensão e estrutura, o pretendido não eram meias-máscaras, mas máscaras completas em cartão, de dimensão média, que limitavam os sentidos dos cantores. As máscaras são uma citação direta à figura dos “Cabeçudos”¹³, presentes no imaginário popular

¹³*Cabeçudos*: Figura antropomórfica que se caracteriza pela sua enorme cabeça feita geralmente de pasta de papel, que é usada como máscara (os cabeçudos distinguem-se dos gigantones sobretudo pela sua pequena estatura e pelo carácter folião). Disponível em <http://dicionário.priberam.org/cabeçudos>. Acesso em agosto 2023.
Histórias e Memórias do Carnaval de Torres Vedras – Episódio 3 – Cabeçudos. Disponível em <https://youtu.be/skR2zqSRSDI>. Acesso em junho 2023.

e, neste caso, típicos do Carnaval Torreense – *carnelevare*, o retirar da carne¹⁴. São, igualmente, uma forma irónica e crítica de apresentar um ponto de vista (político) sobre aqueles que eram cúmplices do Estado Novo e não é por acaso que a máscara do Porco é utilizada pelo jornalista, e a protagonista Maria Cachucha, que é descrita como “forte como um Touro”¹⁵, não utiliza qualquer máscara.

Relativamente aos figurinos e pequenos adereços manipulados em cena, procurou-se uma realidade plástica que fosse quase mimética das referências da época em causa, anos quarenta do século XX português, mas sem procurar reproduzir de forma “arqueológica” as peças de roupa e calçado. Quis-se reproduzir as referências presentes nas imagens da revista, assim como a sua paleta cromática, como se as personagens fossem uma representação tridimensional das fotografias a preto e branco, um pouco amarelecidas com o passar dos anos, procurando uma escala de cores com base nos cinzentos e nos tons pastel, de forma a construir uma linha coerente com o ambiente “psicológico” do projeto, que transporta factos reais para o contexto dramático da “fábula”.



Figura 3 Cabeçudos no Carnaval de Torres Vedras, 1950, fonte www.Carnavaldetorresvedras.pt

¹⁴ *Carnaval*: Origem etimológica - francês *Carnaval*, do italiano *carnevale*, retirar da carne. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <http://dicionário.priberam.org/Carnaval>. Acesso em junho 2023.

¹⁵ *Cena 2*: BARBEARIA (p.4).

Ideias Base

Partimos dos enunciados antes apresentados e tivemos presente que o processo de criação/construção de espetáculo original é como um “organismo vivo”, em constante evolução, sujeito a avanços e retrocessos até à estreia.

É esta a essência do pensamento teatral: um verdadeiro cenógrafo de teatro pensará nos seus projetos como estando sempre em movimento, em acção, no contexto da relação que estabelecem com o actor e com aquilo que ele acrescenta à cena. Por outras palavras, ao contrário do pintor, que trabalha em duas dimensões, ou do escultor, que trabalha em três dimensões, a criação do cenógrafo é pensada para quatro dimensões – para a passagem do tempo; não a imagem da cena, mas a imagem da cena em movimento.¹⁶

Começamos por encontrar ideias/conceitos a desenvolver, para construir uma proposta de projeto plástico – cenografia e figurinos - para a Ópera *Não Há Machado que Corte*. O passo inicial foi tentar saber quem foi Maria Cachucha, mesmo antes de existir o libreto/guião para desenvolver trabalho. O processo teve como ponto de partida a reportagem da revista *Eva*, onde foi possível conhecer um pouco a *persona*, que nos era desconhecida, e especular sobre possíveis respostas para a motivação para fazer este projeto. Com base na informação recolhida, continuamos a procurar informações relativas ao contexto histórico e social de Portugal e da área de Torres Vedras, para começar a criar um imaginário visual alimentado com factos e imagens reais e concretas, e não apenas aqueles que pensávamos conhecer a partir de uma ideia de “lembrança” ou memória distante, que poderia produzir ideias falsas e deslocadas da realidade em causa, como o facto desta Maria Cachucha não se relacionar com a expressão popular “*do tempo da Maria Cachucha*”, que tem origem numa dança popular espanhola do início do séc. XIX¹⁷, e a nossa Maria estar relacionada, sim, com “*o tempo da outra senhora*”¹⁸, que nos remete aos tempos da ditadura do Estado Novo.

¹⁶ Brook, Peter (1968), *O Espaço Vazio*, p.147.

¹⁷ Quando se diz que algo “*é do tempo da Maria Cachucha*”, significa que é muito antigo. A cachucha era uma dança espanhola a três tempos, em que o dançarino, que se acompanhava com castanholas, começava a dança num movimento moderado, que ia acelerando até terminar num vivo volteio. Esta dança teve uma certa voga em França, quando uma célebre dançarina, Fanny Elssler, a dançou na Ópera de Paris. Em Portugal, a popular cantiga Maria Cachucha (ao som da qual, no séc. XIX, era usual as pessoas do povo dançarem) era uma adaptação da cachucha espanhola, com uma letra bastante zombeteira'. in Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, Disponível em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-de-do-tempo-da-maria-cachucha/19237>. Acesso em 24-08-2023.

¹⁸ “*O tempo da outra senhora*” é, hoje, muitas vezes utilizado quando nos referimos ao Estado Novo, em que havia censura e um regime de partido único. No entanto, a “*outra senhora*” não significa nem censura nem ditadura, mas, sim, mesmo uma outra Senhora. Esta expressão é anterior ao 25 de Abril e tem origem nas relações domésticas. A Senhora era a dona da casa, e aí punha e dispunha. Era ela que ditava as leis da organização da casa, a serem cumpridas pela criadagem. Quando a senhora da casa morria, havia uma nova senhora (a filha, a nora, a nova mulher do viúvo que, entretanto, casaria) a ditar a organização

Outro ponto a ter em conta na fase inicial, era o da necessidade prática presente no enunciado do projeto e nas opções dramaturgias tomadas, isto para além do incontornável limite do “orçamento”, que tende a condicionar muitas das questões presentes no processo de criação e, neste caso em particular, a cenografia e figurinos. Existia, à partida, uma necessidade de natureza prática que iria sempre condicionar a criação do dispositivo cénico: a circulação do espetáculo – havia récitas confirmadas para Torres Vedras, Ericeira e Mafra. Qualquer que fosse o dispositivo cénico a desenvolver, este tinha que ser portátil e de fácil montagem, tendo em conta os tempos de montagem disponíveis nos espaços de acolhimento e as equipas técnicas reduzidas.

Com a noção das condicionantes e das necessidades iniciais presentes na proposta de dramaturgia, havia que desenvolver ideias para procurar encontrar um possível caminho: referências visuais que alimentassem a ideia soturna do ambiente geral do espetáculo, que é também uma das formas como é descrito o “ambiente” da época em Portugal, caracterizado muito pela identidade visual do regime, fosse ela gráfica, arquitetónica ou nos objetos e equipamentos de uso diário característicos do período, um ambiente “Português Suave”. Uma das ideias iniciais para o espaço, que surge com a leitura do libreto e a dramaturgia, era a ideia/conceito de “tríptico”, quer pela estrutura formal, quer pela conotação religiosa relacionada com algumas das atividades presentes na proposta dramática, que sugeriam, de certa forma, “rituais” – a Maria Cachucha no Matadouro e o Jornalista na Redação da Revista. Existia a ideia de espaços celulares, microssistemas, nos quais aconteceriam ações confinadas, mas que abriam espaço para a contaminação com os restantes espaços fronteira. Impôs-se a necessidade de encontrar referências que ajudassem a formalizar estas ideias. Outra ideia que estava presente na dramaturgia e que necessitava de ser transposta para a realidade material, era o valor simbólico de cada elemento e a opção pela economia de meios. Esta necessidade alimentou, desde uma fase inicial, o cuidado na seleção de objetos pré-produzidos (ready made), assim como os construídos de raiz, com particular atenção ao resultado final e aos acabamentos, como se se tratassem de pequenas “joias”, que se revelam na dimensão do espaço da cena.

doméstica, e essa organização sofria alguma alteração; a forma de gerir era, naturalmente, diferente. E surge, então, a expressão “o tempo da outra senhora”, distinto do atual.

Quando muda o regime político, mudam as leis, muda a forma de organização do país e, por analogia, começa, então, a falar-se do tempo da “outra senhora”, quando se pretende referir situações relativas a essa época anterior, situações essas que agora não existem ou foram alteradas.

in Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, Disponível em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-tempo-da-outra-senhora/13622>. Acesso em 24-08-2023.

3. Maria Cachucha

A mulher Estranha. A mulher que vive, fala e fuma como um homem.
A única mulher que em Portugal, mata e esfolia Bois num matadouro
Revista Eva, nº846, 1942

Maria Purificação da Silva (1900-1960), mais conhecida por Maria Cachucha, figura típica torreense, como consta na placa toponímica que dá o seu nome a uma travessa na cidade de Torres Vedras, é a figura central da Ópera *Não Há Machado que Corte*. A sua figura é singular, numa época em que o papel das mulheres na sociedade portuguesa estava bastante limitado pelo regime político do Estado Novo, direcionado à esfera familiar, muito assente na máxima do Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, “Deus, Pátria e Família”, a trilogia da educação nacional. (fig.4)

Maria Purificação da Silva não correspondia aos parâmetros da mulher portuguesa da época, de quem se esperava que fosse uma boa dona-de-casa, mãe esmerada e subordinada a uma figura masculina – o “chefe de família” era homem, pormenor que permite conferir à organização social da época a designação de patriarcado institucional, assente num ideal familiar fechado à diversidade, como refere Francisco Rodrigues em *O Discurso de Eva*¹⁹. A *persona* Maria Cachucha não poderia fugir mais do “patriarcado institucional” normativo, ela “é a única mulher que em Portugal, mata e esfolia bois num matadouro”, como consta no destaque da reportagem publicada pela revista *Eva*, em julho 1942. Mas Maria Cachucha chamava a atenção para além sua atividade profissional, ela “fazia uma vida de rapaz nos cafés” (fig.6), que é curioso quando estamos a falar de uma mulher que tinha quarenta e dois anos à data. O aspeto físico também alimentava a “estranheza”, já a destacava dentro do universo rural de província, onde vivia e trabalhava: o seu aspeto era “Forte como um touro, bigode, cigarro nos lábios, lenço amarrado à cabeça e vestida de mulher (...) uma voz Máscula, baixa, brutal mesmo”²⁰. Estes são alguns dos motivos que alimentam a curiosidade jornalística, e terão motivado, em Lisboa, a realização da reportagem, para confirmar os rumores que falavam de Maria Cachucha, dentro de uma publicação com a linha editorial bem definida e assente na construção de uma mulher padronizada e “dependente”, dentro do projeto político. A *Eva* era o

¹⁹ Rodrigues, Francisco Pereira da Silva (2017), *O Discurso de Eva: Posicionamento de uma Revista Feminina perante a Condição Social da Mulher durante o Estado Novo (1930-1950)*, p.57.

²⁰ *Revista Eva Magazine da Mulher e do Lar*, Nº 846, julho de 1942.

“Jornal da Mulher e do Lar”, o “Magazine Feminino”, a primeira “velha/outra senhora”, dirigida a um público feminino de classe média-alta, certamente bastante distante da realidade quotidiana de Maria Cachucha. A reportagem de Rogério (de Freitas), à luz dos dias de hoje, década de vinte do século XXI, pode ser considerada como um o texto misógino, paternalista, jocoso, assumidamente machista e politicamente incorreto, como mostra o final da reportagem, na despedida de Maria Cachucha:

Por fim despedimo-nos. Temos de partir para Lisboa. O seu aperto de mão vigoroso faz-nos pensar que é melhor estar com ela que mal e partimos. Qualquer coisa nos choca, sem sabermos o quê. Estivemos com uma mulher, mas com uma mulher estranha. Temos vontade de fugir...de ver uma qualquer mulher, sem bigode, sem aquele palavreado masculino, sem aquela voz, uma mulher que não seja magarefe, que não “mate”, que não esfole, que não viva como um homem, enfim uma mulher...feminina (...) a caminho de Lisboa pensámos: Ainda bem que nem todas as mulheres são Marias Cachuchas...era o fim do mundo!²¹

Pelo legado que nos chegou sobre a relevância da figura de Maria Cachucha no imaginário popular torrense, podemos concluir que a opinião do jornalista não era partilhada pela maioria dos seus conterrâneos que, já há época, aceitavam a sua “estranheza”, como a própria reportagem relata: Maria Cachucha era conhecida de todos, estava integrada socialmente, fazia “a vida de rapaz” nos cafés desde os doze anos, preferindo o convívio dos homens, que aceitavam a sua presença e com os quais partilhava “boas pândegas”. O relacionamento com as mulheres não seria o mais amistoso pois, como a própria reconhecia, estas não a compreendiam, mesmo dentro da própria família – quando comenta a relação com a irmã diz, “Ela não compreende a minha vida...É mulher e basta”. No entanto, mantinha uma relação cumplicidade com o filho de vinte e quatro anos, que estava radicado em Lisboa.

Certo é que Maria Purificação da Silva deixou a sua marca no imaginário popular torrense, ela é mais que um nome de uma Travessa na Cidade, a sua imagem está ligada ao imaginário do Carnaval local, que associa a sua imagem ao surgimento das “matrafonas”²², figuras típicas do Carnaval torrense – grupos de homens que se vestem de mulher, de forma mais ou menos trapalhona, durante o período das festividades. Todos os anos há matrafonas vestidas de “Maria Cachucha”, de saia rodada, com lenço na cabeça e de bigode, a sua imagem característica. No ano de 2012, surgiu um grupo de Carnaval com o nome de “As Marias Cachuchas”²³ o primeiro dirigido por mulheres.

²¹ Transcrição da reportagem da revista *Eva*, republicada pela *TOITORRES Notícias*, cópia cedida pela Biblioteca Municipal de Torres Vedras (em anexo).

²² Documentário: *Matrafonas*, Carnaval de Torres Vedras (2022). Disponível em <https://youtu.be/qTwmjpTkEw0>. Acesso em julho 2023.

²³ Documentário: *Histórias e Memória do Carnaval de Torres Vedras – Episódio 11 – As Marias Cachuchas* (2023). Disponível em <https://youtu.be/g9RFUCIQflc?t=79>. Acesso em agosto 2023.



Figura 4: A Lição de Salazar – DEUS, PATRIA, FAMÍLIA, 1938, autor Martins Barata, font Nós e a História



Figura 5: Reportagem da revista Eva, 1942 in Torres Vedras Antiga (prt sc) <https://youtu.be/PCZKbsuiXVs?t=10>



Figura 6: Maria Cachucha, fotografia da reportagem da Revista Eva, 1942, autor António H. C.



Figura 7: Maria Cachucha, font Torres Vedras Antiga, autor desconhecido

CAPÍTULO II

. Referências Históricas

1. Portugal –1942

Que Portugal era este, em Julho de 1942, quando é publicado o artigo da revista *Eva*, o país que vivia debaixo de “uma espécie de véu que encobria uma ditadura exercida pessoalmente pela figura poderosa de Oliveira Salazar”²⁴. À data, Salazar já ocupava o cargo máximo do poder político, o de Presidente do Concelho (de Ministros), o “número dois” na hierarquia da nação desde 1932, apenas abaixo do Presidente da República, o General Óscar Carmona. Oliveira Salazar havia entrado para a esfera política como figura de destaque em abril de 1928, como Ministro das Finanças do governo constituído pelo coronel Vicente de Freitas, com o objetivo de recuperar a delapidada situação financeira da nação, vindo da cátedra da Universidade de Coimbra, onde lecionava Economia Política desde 1918. Em 1930, a sua determinação e ambição já o tinham tornado no “ditador das finanças”, exercendo a sua autoridade e controlo sobre as opções financeiras dos restantes ministérios. A sua postura e reconhecimento público fizeram com que, no curto espaço de três anos, construísse uma nova estrutura constitucional, assim como um novo ideário político – o Estado Novo. É esta figura ditatorial que, num curto espaço de tempo, se tornou insubstituível, não apenas no campo económico, mas também político, dentro de uma estrutura militar ditatorial de um país desestruturado (desde a revolta de 1926), que havia conduzido a nação para uma situação económica débil, resultado de opções financeira catastróficas que chegaram à pré-bancarrota nos finais de 1927.

A sua nomeação por parte do General Óscar Carmona (Presidente da República), em julho de 1932, deu início à solidificação do Estado Novo, um modelo fascista, ditatorial, assente nos princípios nacionalistas de “Tudo pela Nação, Nada contra a Nação”. O modelo, assente num sistema de partido único – A União Nacional –, implementado após a sua nomeação como Presidente do Concelho, procurava legitimar as opções políticas do novo regime e, para o efeito, convocou e agregou militantes de diferentes áreas – monárquicos, republicanos, católicos –,

²⁴ Gómes, Hipólito de la Torre (2010), *O Estado Novo de Salazar*, p.35.

que se reuniram em torno da nova ditadura, “conduzidos pela prudente alquimia política de Salazar”²⁵.

Em 1933, aprovada a nova Constituição, considerada um texto “ecléctico”:

A sua estrutura básica de cariz liberal, reflectia-se na declaração de direitos, na separação de poderes e na existência de uma assembleia de representação política, que tinha capacidade legislativa e fiscalizadora dos actos do Governo. Mas a sua dimensão autoritária concretizava-se também no reforço e na independência de um executivo bicéfalo, partilhado entre o Presidente da República e o do Presidente do Concelho, e isento de responsabilidades perante a assembleia (...) Tratava-se, em suma, de um documento que projetava os compromissos básicos que tinham presidido à fundação da ditadura, (...) que o próprio ditador, na realidade, nunca esteve disposto a pôr em prática.²⁶

A publicação da Constituição encobria e legitimava uma realidade ditatorial do poder fascista, que respaldava alguns dos pontos em comum com as restantes ditaduras europeias da época, a italiana de Mussolini – do “*Duce*”, ditador de quem Salazar era admirador e considerava um “génio político”, e a mais musculada, mas distante, a Alemanha de Hitler; mais tarde em 1939, depois da guerra civil espanhola, solidificou-se a relação com a o regime do Generalíssimo Franco. No ano de 1933, foi criada a polícia política - “Polícia de Vigilância e Defesa do Estado” que, mais tarde, seria transformada na “Polícia Internacional de Vigilância e Defesa do Estado” (PIDE), assim como o “Secretariado Nacional de Propaganda” (SNP), pela mão de António Ferro, figura fundamental para a implementação da imagética visual do Estado Novo, vindo do jornalismo e das letras, fervoroso admirador do Presidente do Conselho, com quem partilhava a admiração por Mussolini. Mais tarde, em 1945, o Secretariado Nacional de Propaganda seria transformado no “Secretariado Nacional de Informação” (SNI), que juntou no mesmo organismo oficial a propaganda e o controle da informação – a Censura. A Censura estava presente em Portugal de forma oficial desde o golpe militar de 1928, mas foi regulamentada pela Constituição em abril de 1933 – a “Censura” e a “Propaganda” passaram a colaborar em estreita associação, integrados no mesmo organismo em 1940, o “Secretariado Nacional de Informação”. Ainda na década de trinta, em 1935, foi criada a “Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho” (FNAT), direccionada ao lazer e à educação do “povo”, à imagem e semelhança da “*Opera Nazionale Dololavoro*”, na Itália de 1925, e da alemã “*Kraft Duch’Freude*” (Força pela Alegria) de 1933; em 1936 foram criadas, também à imagem dos modelos presentes nos regimes fascistas italiano e alemão, a “Mocidade Portuguesa” (MP), organização que tinha como objetivo mobilizar politicamente a juventude da Nação, e a “Legião

²⁵ *Ibid.*, p.31.

²⁶ *Ibid.*, p.32.

Portuguesa”, estrutura paramilitar de voluntários, enquadrada por oficiais do exército com a missão de defender a ordem social do país face à ameaça comunista.

A década de trinta serviu para solidificar o novo regime do “Estado Novo”, o “fascismo à portuguesa”, no universo dos “fascismos” da época:

Salazar, considerando o seu Estado «original», assegurava que ele não era totalitário, tinha como base a Nação («Tudo pela Nação, nada contra a Nação») o poder político tinha como limites a moral e o direito (...) Digamos de outro modo, tratava-se de um «Estado Novo» (conceito vindo da Itália – *Stato nuovo*), de «terceira via» corporativista, entre o demoliberalismo e o comunismo, e contra os dois, de «partido único» (...) a União Nacional, cujo manifesto foi apresentado em 1930, ano do verdadeiro início do Estado Novo.²⁷

O início da década de quarenta, e em particular o ano de 1940, não foi apenas mais um ano no regime fascista português, entrou-se na segunda década deste modelo político e, internacionalmente, viviam-se momentos conturbados: a Europa, pela segunda vez em poucos anos, estava de novo em guerra²⁸ e ainda a recuperar da Guerra Civil espanhola, que terminara meses antes (1936-1939) e tinha desertado “o medo secular do «Perigo Espanhol»” (Hipólito Gómez, 2010, p.45), apaziguado com a assinatura entre os dois países, a 17 de Março de 1939, do “Tratado de Amizade e Não Agressão”, apenas possível com a vitória da Frente Nacionalista de Franco, suportada pelo apoio militar da Itália e da Alemanha, que asseguravam estabilidade ao regime face às políticas agressivas das duas potências fascistas. Salazar serviu-se da sua astúcia política e capacidade diplomática nas relações exteriores para assegurar a neutralidade do país, conseguindo manter a aliança histórica com Inglaterra, em equilíbrio com as restantes forças de poder.

Internamente, a neutralidade foi utilizada pelo regime como forma de propaganda, e para fortalecer o orçamento da Nação. No entanto, o país continuava a ser maioritariamente rural, à imagem do final do século XIX, onde prevalecia uma “hierarquia social «Natural», o Magistério da Escola e o poder da Igreja funcionavam como instrumento de desmobilização e subordinação” (Hipólito Gómez, 2010, p.33-34) ao poder do estado. Este foi, também, o ano da assinatura da Concordata com a Santa Sé, que colocou a Igreja (Católica) subordinada ao poder do Estado, mas onde também lhe foram concedidos privilégios, alguns deles ainda presentes nos dias de hoje. 1942 foi o ano das comemorações do “Duplo Centenário” – a Fundação da Nação, em 1140, e a Restauração da Independência, em 1640, que tiveram como ponto alto a Exposição do Mundo Português, inaugurada a 4 de junho em Belém, Lisboa.

²⁷ Torgal, Luís Reis (2017), *O Estado Novo e a propaganda*, p.10.

²⁸ *Início da II Guerra Mundial*: 1 de setembro de 1939.

É neste período histórico conturbado, mas velado pelas políticas de propaganda do regime, que parece procurar criar um ecossistema isolado e deslocado da realidade global, é dentro deste “Portugal Suave” de aparência, que decorre a ação narrada pelo jornalista Rogério de Freitas na reportagem publicada na revista *Eva*. As realidades presentes na ação decorrem entre a capital, Lisboa e vila rural periférica de Torres Vedras (separam os dois locais aproximadamente 50km), onde vive e trabalha Maria Purificação da Silva, *vulgo* Maria Cachucha, protagonista da reportagem e eixo central do projeto.



Figura 8: Postal Ilustrado, 1935, Salazar como "Salvador da Pátria", editado por B. Lopes, autor desconhecido



Figura 9: Cartaz do Plebiscito constituição de 1933, Autor Jorge Barradas



Figura 10: Cartaz do Plebiscito à constituição de 1933, Autor João Ferreira



Figura 11: Cartaz das comemorações do duplo centenário, de Fundação e da Restauração, em 1940



Figura 12: Cartaz do Plebiscito à Constituição de 1933, com as fotografias do Marechal Carmona (Presidente da República) e Oliveira Salazar (Presidente do Conselho)



Figura 13: António Oliveira Salazar, 1940, fotografia San Payo font Oportunity Leilões



Figura 14: Mocidade Portuguesa, 1940, autor desconhecido font www.transiçãopolitica.pt

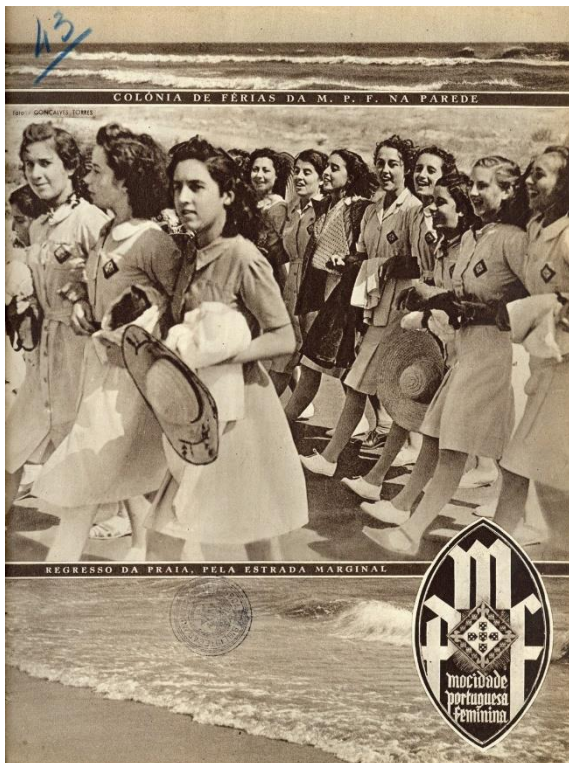


Figura 15: Mocidade Portuguesa Feminina, Boletim Mensal, 1944 font Hemeroteca digital de Lisboa



Figura 16: Mocidade Portuguesa, 1948, Fotografia Estúdio Mário Morais font Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian

2. “Português Suave”

“Português Suave” (ou a ideologia visual do Estado Novo), num país de “brandos costumes”, é a denominação utilizada mais frequentemente para definir a arquitetura e o edificado do regime, entre as décadas de trinta e cinquenta do século XX. Neste projeto, procurámos englobar este conceito estético dentro de um espectro mais abrangente, aplicado sobre a identidade visual modelada para a nação e em vigência no período temporal da ação.

O conceito “Português Suave” tem origem no resultado visível de um modelo que procurava a construção de uma identidade nacional forte, por parte do aparelho do estado e a fim de solidificar a imagem interna e externa do novo regime, muito à imagem das políticas dos outros regimes fascistas da época (italiano e alemão). Procurou-se a construção de uma estética para Estado Novo que fosse, como afirma Maria Ucha, “representativa dos valores ideológicos do regime de Salazar, nacionalista e conservador, e que assentam na exaltação do mundo rural entendido como origem da Nação”²⁹. Para implementar uma arquitetura oficial, António Ferro pediu, em 1938, referindo-se à Exposição do Mundo Português³⁰, “um estilo moderno, forte, saudável, que viesse do passado sacudindo a poeira do caminho”³¹, o regime teve que se libertar do pensamento “racionalista” da arquitetura modernista e adaptá-lo, em parte, à sua imagem, da mesma forma que esta se tinha libertado das correntes estéticas predominantes no final do século XIX, com todos os movimentos “neo’s” (neogótico, neomanuelino, romântico etc.), fortemente ligados ao gosto parisiense, ao academismo francês e ao ensino das *Beaux Arts*, bem como do confronto de ideários entre as correntes “progressistas” e os “culturalistas”, visível nas propostas apresentadas para a representação de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900, por Ventura Terra, um “progressista” e Raul Lino, um “culturalista” (Fig. 17 –18). As grandes exposições foram sempre aproveitadas pelos regimes como forma oficial de propaganda, e podemos acompanhar e analisar os diferentes momentos políticos através das propostas selecionadas. Quando analisamos a proposta de Keil do Amaral para a Exposição Universal de Paris, em 1937, (Fig. 19 – 20) reconhecemos já estarem presentes muitos dos elementos que viriam a caracterizar a arquitetura oficial do regime – “moderno mas português”,

²⁹ Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – *Contributos para a Arquitetura Portuguesa*, p.1.

³⁰ *Carta Aberta aos Portugueses de 1940*, publicada no *Diário de Notícias*, a 17/06/1938.

³¹ Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – *Contributos para a Arquitetura Portuguesa*, p.12.

como Keil do Amaral diz ter sido a exigência do programa no concurso para o Pavilhão³² –, a nostalgia de um passado histórico de glória, a relação com o “mar”, os descobrimentos e as conquistas militares, “um projecto que é enquanto linguagem, todo um programa formal de macieza e ambiguidade, que mais tarde vai ser, quando devidamente absorvido, uma referência de chamado «estilo português suave»”³³.

Com a implantação do Estado Novo, a presidência do Conselho (de Ministros) por Oliveira Salazar e a publicação da Constituição em 1933, surge a necessidade de substanciar o regime com uma imagem de estado forte e de uma nação sólida, desenvolvendo-se uma campanha de propaganda forte e estruturada nos ideais do regime, aliando a tradição rural secular a uma ideia de modernidade assente nos valores do “portuguesismo”. Uma identidade visual dentro dos parâmetros de um regime fascista com o culto do líder, mas que procura bases sólidas nos valores morais e nos feitos glorificados do passado, memórias presentes na requalificação do edificado, nas artes, nos equipamentos e na produção da iconografia gráfica do regime. Para a criação deste projeto, são fundamentais duas figuras, António Ferro (1895-1956) e Duarte Pacheco (1900-1943).

António Ferro, vindo do mundo das letras (escritor publicado e editor dos dois primeiros números da revista *Orfeu*) e do jornalismo, admirador assumido de Salazar, a quem fez uma série de cinco entrevistas nos anos de 1932 e 1933 – “Teremos de ir por aí, para uma propaganda intensa, conscientemente organizada”³⁴ –, foi, em 1933, nomeado diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), mais tarde Secretariado Nacional de Informação (SNI), e é por vezes considerado e segundo Luís Reis Torgal³⁵, “ter modelado o Estado Novo em termos de imagem”, através pela aplicação da “Política do Bom Gosto” e da “Política do Espírito”. Como afirma Ana Tostões no texto *Arquitetura Moderna em Portugal : os Três Modos*, de 2004³⁶, esta política estava “assente na reposição histórica de um Portugal simultaneamente imperial e folclórico «entendido na superficialidade da sua doçura como virtude de resistência à degeneração dos tempos modernos»”, desenvolvendo o seu plano de ação em torno de três vetores – as artes, a cultura popular e o turismo –, através de uma série de iniciativas que procuravam “maquilhar” a realidade e, deste modo, sedimentar uma imagem de um “Portugal Cartão Postal”, um local turístico, familiar, pitoresco e idílico.

³² *Ibid.*, p.4.

³³ Almeida, Pedro Vieira de ; Fernandes, José Manuel (1986), *A arquitectura moderna*, p.129.

³⁴ Entrevista de Salazar a António Ferro cit. por Torgal, Luís Reis (2017), *O Estado Novo e a propaganda*, p.12.

³⁵ Torgal, Luís Reis (2017), *O Estado Novo e a propaganda*, p.12.

³⁶ Ana Tostões, cit. por Ucha, Maria Margarida Perdígão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – *Contributos para a Arquitetura Portuguesa*, p.4.

Duarte Pacheco, engenheiro de formação, foi ministro das obras públicas nos períodos de 1933-1936 e 1938-1945, acumulando, no segundo período, o cargo com a presidência da Câmara Municipal de Lisboa. Com uma visão mais próxima da corrente modernista e da crença nos ideais “progressistas”, vai tornar-se no responsável pela implementação das grandes obras públicas do período e é ele o responsável pelo lançamento, em todo o território nacional, de planos urbanização e de ordenamento, “impondo às câmaras municipais o levantamento topográfico das zonas urbanas e o seu posterior estudo, dispondo que nenhuma obra de urbanização possa ser levada a cabo sem que se enquadre num plano geral de urbanização «devidamente concebido»”³⁷. Dentro do plano urbanístico adotado, Duarte Pacheco serviu-se da arquitetura para expressar a ideologia do regime através do edificado, como é exemplo o projeto do conjunto da Praça do Areeiro (1938), em Lisboa, do arquiteto Cristiano da Silva (Fig. 21 – 22), que é visto como um símbolo da era salazarista e que marca um ponto de mudança na linguagem arquitetónica do Estado Novo, abandonando os princípios ideológicos da corrente modernista e servindo-se do sentido da monumentalidade de raiz clássica.

desenho classicizante baseado num padrão tradicional da estilização arquitetura erudita de Seiscentos ou Setecentos, (...) andar nobre avançado, pilastras e vão emoldurados em pedra um beiral de remate superior, telhados pontiagudos e arcarias de pedra no piso térreo.³⁸

Estes elementos decorativos mascaravam a estrutura dos edifícios em betão, contrariando “a ideia de tecnologia como padrão cultural”, optando por um pastiche de estilos e elementos decorativos representativos de uma ideia de tradição deslocada, de um passado “glorioso” e “monumentalidade retórica”, como classifica o arquiteto Nuno Teotónio Pereira³⁹.

Duarte Pacheco também fez parte, com António Ferro, da equipa responsável pela concretização do acontecimento que é, para muitos, a demonstração prática do estilo “Português Suave”, entendido como estética suave representativa do fascismo português: a Exposição dos Centenários – Exposição do Mundo Português de 1940, anunciada em abril de 1938 por nota oficiosa do Presidente do Conselho, como momento alto das comemorações do Duplo Centenário da Fundação e da Restauração. Para a criação do evento, foi pedido por António Ferro, que fosse utilizado “o estilo português de 1940 (...) um estilo moderno, forte, saudável,

³⁷ Almeida, Pedro Vieira de ; Fernandes, José Manuel (1986), *A arquitetura moderna*, p.130.

³⁸ Tostões, Ana (2004), “*Arquitetura Moderna em Portugal: os Três Modos*”, in *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, p.120. Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – *Contributos para a Arquitetura Portuguesa*, pp.13-14.

³⁹ Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – *Contributos para a Arquitetura Portuguesa*, p.15.

que viesse do passado sacudindo a poeira do caminho”⁴⁰. Para este plano, foram convidados todos os arquitetos e artistas de relevo à época, que foram confrontados, como afirmam Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes, como um plano exigente:

É pela primeira vez aos arquitetos portugueses vai deparar-se um programa invulgarmente extenso, no qual as dimensões simbólicas do esquema funcional são mais importantes que as suas dimensões mecânicas. E no mínimo que se pode dizer da resposta é que é comprometida. O bloqueamento da imaginação dos arquitetos é bem ilustrado com o facto de ter sido Duarte Pacheco quem, rejeitando a primeira solução que remetia a Exposição para terrenos por detrás dos Jerónimos, propôs a passagem para a frente do Mosteiro com a criação da vasta Praça do Império.⁴¹

Este elemento axial da exposição foi, aliás, projetado pelo próprio Duarte Pacheco. Podemos considerar a Exposição do Mundo Português e pela natureza temporária dos espaços construídos para o efeito, como uma espécie de catálogo da estética proposta pelo regime, em todas as suas variantes, como manifestação pública da grandiosidade da nação, quer nas tipologias das opções arquitetónicas aplicadas nas diversas estruturas: desde o “neo-tradicional” de cariz rural, regionalista e que recupera a estética da “Casa Portuguesa”, presente no espaço dedicado às “Aldeias Portuguesas”, projeto de Jorge Segurado (Fig. 23), o “nacionalista” representativo do poder do Estado, como é o caso do “Pavilhão dos Portugueses no Mundo”, de Cottinelli Telmo (Fig. 24) e o “neo-conservador”, de linguagem historicista e nacionalista, assente em modelos seiscentistas e setecentistas, como é o caso do “Pavilhão da Honra e de Lisboa”, de Cristino da Silva (Fig. 25).

Para servir as políticas do “bom gosto” e do “espírito” o “Português Suave” pode ser definido em três tipologias: neo-tradicional, nacionalista e neo-conservador⁴²:

O tipo neo-tradicional, de cariz regionalista, procura seguir os temas presentes na “Casa Portuguesa”, com base nos conceitos adquiridos através da investigação e estudo etnográfico da arquitetura popular, através do levantamento das características presentes em cada região do país, procurando encontrar uma matriz comum, que defina a casa portuguesa. Esta tipologia tem início no final do século XIX, e prolonga-se até o início dos anos cinquenta do século XX, procurando defender um tipo de habitação caracteristicamente português. Um dos seus arquitetos fundamentais é Raul Lino (1879-1974), arquiteto de cariz “romântico” com formação germânica, fortemente influenciado pelo movimento *Arts and Crafts* dos finais do século XIX e pelas obras de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), que procuram o

⁴⁰ Ferro, António (1938), *Carta Aberta aos Portugueses de 1940*, Diário de Notícias, 17 de junho.

⁴¹ Almeida, Pedro Vieira de ; Fernandes, José Manuel (1986), *A arquitetura moderna*, p.135.

⁴² Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – *Contributos para a Arquitetura Portuguesa*, p.25.

regresso ao universo natural e orgânico, como contraproposta às correntes estéticas relacionadas com a revolução industrial, como seja o exemplo da Arte do Ferro. As propostas de modelo “culturista”, de Raul Lino, procuram ir para além de uma resposta alternativa ou “romântica” às propostas do modelo “progressista”, são mais que a apropriação de elementos decorativos presentes na arquitetura tradicional e passam pela compreensão da envolvente, dos “valores-de-habitar”, na procura do “espírito do lugar”⁴³, como ele mesmo definia o enunciado dos seus projetos (Fig. 26).

Os arquitetos do modelo “neo-tradicional” de cariz regionalista tenderam a deturpar o ideário e as propostas de Raul Lino para a “Casa Portuguesa”, reduzindo a sua obra à utilização de elementos por vezes meramente decorativos e não estruturais, como os beirais de telha encanudada e alpendres debruados, como é exemplo o Matadouro Municipal de Torres Vedras (Fig. 27 – 28). De salientar que estes elementos foram mantidos na reabilitação e conversão do espaço no Centro de Artes e Criatividade (CAC), projeto do arquiteto José Simões Neves.

Como demonstrado pelo exemplo anterior, a tipologia “neo-tradicional” pode ser dividida em subtipos, consoante as regiões e as suas características, e está presente em equipamentos públicos, como sedes de distrito; na rede de escolas primárias do “Plano dos Centenários” (Fig. 29), de 1940, e da responsabilidade do arquiteto Rogério Azevedo (1898-1983), que desenvolve diversas variações dentro de um modelo base, acrescentado elementos regionalistas; nos edifícios de Correios e Telégrafos do arquiteto Adelino Nunes (1903- 1948), que desenvolve variantes regionais para os edifícios partindo do mesmo modelo funcional e que é, também responsável pelo “Palácio das Comunicações” em Lisboa (Fig. 30).

O tipo “nacionalista” é o mais representativo do poder do Estado, que se exprime através da utilização de uma linguagem classicizante de influência dos regimes fascistas italiano e alemão, com os quais podemos encontrar opções estéticas quase miméticas (Fig. 31 – 33). Esta tipologia, está presente nos edifícios mais emblemáticos do Poder, como Tribunais (Palácios da Justiça), Universidades – como é o caso dos projetos de Pardal Monteiro (1897-1957) para a Cidade Universitária de Lisboa e a Biblioteca Nacional, Reitoria da Universidade de Lisboa ou o Laboratório Nacional de Engenharia Civil (Fig. 32), ou de Cottinelli Telmo (1897-1948) com o seu plano para a Cidade Universitária de Coimbra (Fig. 34).

O ultimo tipo é o “neo-conservador”, de cariz historicista e nacionalista, que tem como referência os edifícios nobres Setecentistas e do Pombalino, presentes em prédios urbanos,

⁴³ Pedro Vieira de Almeida (1970), *Raul Lino: Arquiteto Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.128. Conceitos, presentes no texto publicado de Raul Lino (1918), *A Nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, pp.21-30.

como no exemplo já apresentado do “Conjunto Urbano do Areeiro”, de Cristino da Silva (1896-1976); em liceus, colégios e museus, como no acrescento do anexo poente do Museu Nacional de Arte Antiga ou Palácio de Exposições, no parque Eduardo VII (Pavilhão Carlos Lopes), dos irmãos Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebello de Andrade (Fig. 35). Na arquitetura religiosa recorria-se modelo neomedieval, tendo como referência o românico e o gótico, como na Igreja do Santo Condestável, projeto de Vasco Regaleira (1897-1968) (Fig.36).

Na pesquisa para *Não Há Machado que Corte*, não usámos o conceito de Português Suave apenas na perspetiva arquitetónica, mas numa ideia de todo – a envolvência ideológica, o ambiente sociopolítico –, tendo em conta “uma forma de estar à época”, que se reflete na ideia de memória coletiva deste período da história portuguesa, em concreto na geração das personagens reais e imaginadas que podemos enquadrar na ação cena.

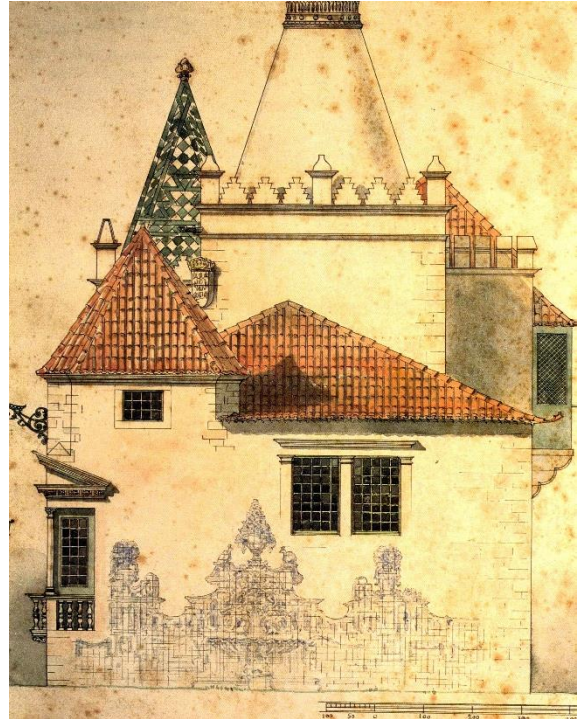
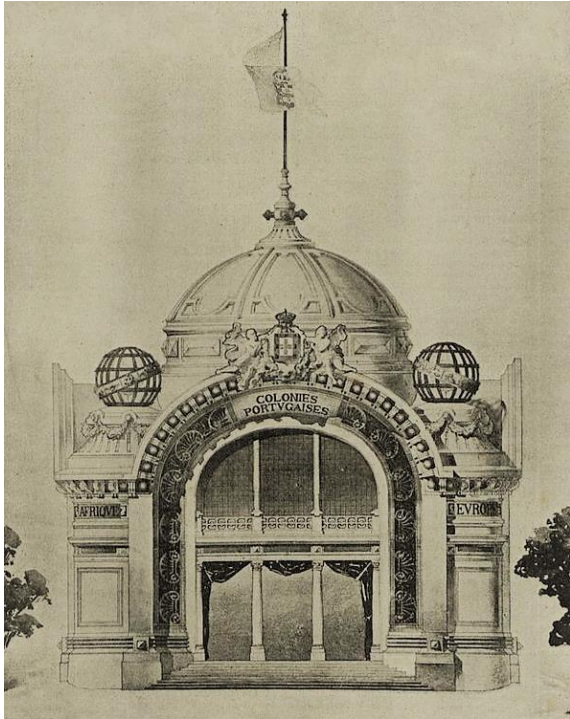


Figura 17: proposta para o Pavilhão de Portugal, para Exposição Universal de Paris, 1900, Arq. Ventura Terra font Tribunal de Contas

Figura 18: proposta para o Pavilhão de Portugal, para a Exposição Universal de Paris, 1900, Arq. Raul Lino font Jornal de Sintra

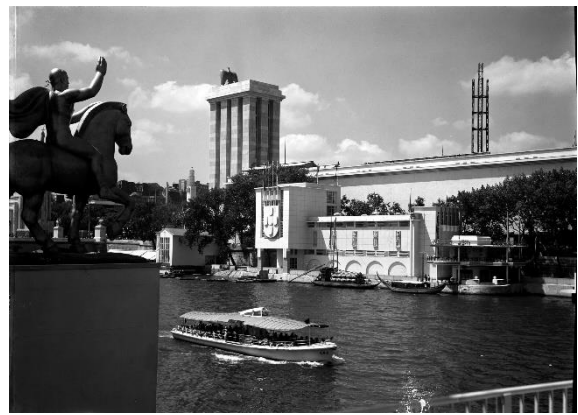
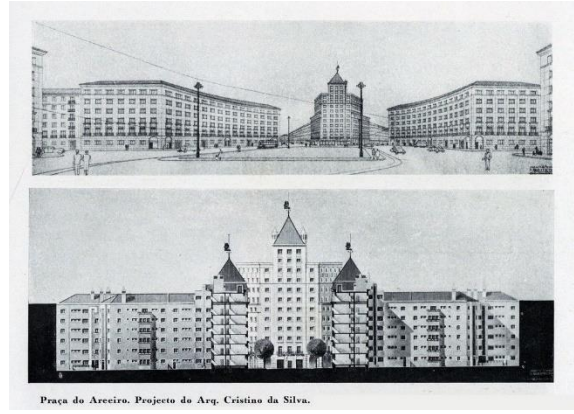


Figura 19: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, 1937, Arq. Keil do Amaral, fotografia Estúdio Mário Novais font Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 20: Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, 1937, Arq. Keil do Amaral, fotografia Estúdio Mário Novais font Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian



Figura 21: Praça do Areeiro, Lisboa, 1943, Arq Cristiano da Silva font areeiro sect



Praça do Areeiro. Projeto do Arq. Cristiano da Silva.

Figura 22: Projeto da Praça do Areeiro in Revista Panorama, 1944 font B. Lisboa



Figura 23: Aldeias Portuguesas, Exposição do Mundo Português, 1940, Arq, Jorge Segurado, fotografia Casimiro dos Santos Vinagre



Figura 24: Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Exposição do Mundo Português, 1940, Arq. Cottinelli Telmo, fotografia Estúdio Mário Novais font Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian



Figura 25: Pavilhão da Honra e de Lisboa, Exposição do Mundo Português, 1940, Arq. Cristiano da Silva, fotografia Estúdio Mário Novais font Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian

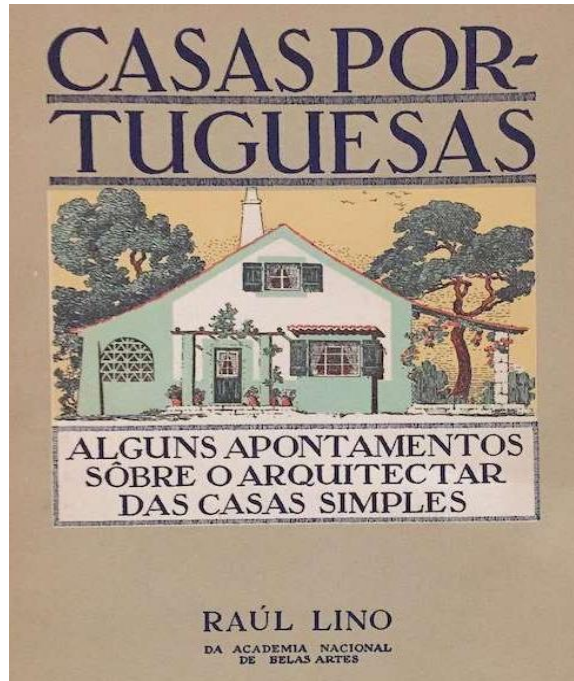


Figura 26: Casas Portuguesas, 1954, Raul Lino, Edição Valentim de Carvalho font Livraria Trindade



Figura 27: Matadouro Municipal de Torres Vedras (pré requalificação) font Câmara Municipal de Torres Vedras



Figura 28: Centro de Artes e Criatividade (antigo Matadouro Municipal), projeto de requalificação Arq. José Simões Neves 2022, font Câmara Municipal de Torres Vedras



Figura 29: Escola Primária da Maia (Plano dos Centenários), Arq. Rogério Azevedo font As Nossas Escolas Primárias

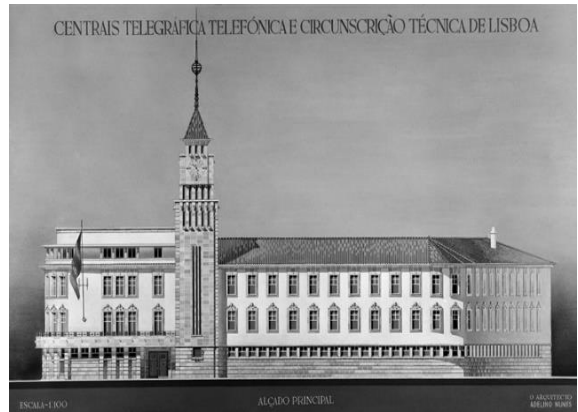


Figura 30: Palácio das Comunicações, Lisboa, 1942, Arq. Adelino Nunes font Restos de Coleção



Figura 31: Palazzo Uffici, Roma, 1940, Arq. Marcello Piacentini font Brill



Figura 32: Reitoria da Universidade de Lisboa, 1956, Arq. Porfírio Pardal Monteiro e Arq. António Pardal, fotografia Estúdio Horácio Novais



Figura 33: Città Universitaria di Roma, 1932, Arq. Marcello Piacentini font Matteo Benedetti



Figura 34: Cidade Universitária de Coimbra (maqueta), 1941, Arq. Cottinelli Telmo font A. Nunes



Figura 35: Pavilhão de Exposições no Parque Eduardo VII, 1932, Arq. Carlos e Guilherme Rebello de Andrade font Sain-Gobain Portugal



Figura 36: Igreja do Santo Contestável, 1951, Arq. Vasco Regaleira font O Meu Bairro Campo de Ourique



Figura 37: Praça do Imperio, Exposição do Mundo Português, 1940, Eng. Duarte Pacheco, fotografia autor desconhecido

Revista “*Eva – Jornal da Mulher e do Lar*”, demonização com a qual foi lançada a que viria a ser conhecida apenas como “*Eva*” “*Revista Eva*” ou por vezes, e para aqueles que desconheciam a sua periodicidade regular, “*Eva do Natal*”, foi uma publicação que existiu ao longo de sessenta e quatro anos, 1925 – 1989, com um total de 1259 números. Podemos dividir a sua existência em três capítulos ou períodos temporais, significativos na sua estrutura e linhas editoriais: o primeiro, entre 1925-1939; o segundo, entre 1939-1974; e o terceiro, entre 1975-1989. A revista foi lançada dentro do universo da *Empresa do Diário de Notícias*, à qual pertencia o jornal com o mesmo nome, na edição de 28 de março de 1925, com o objetivo de colmatar os interesses puramente femininos. Este, anunciou que iria “em breve preencher essa lacuna lançando uma publicação periódica dedicada à mulher Portuguesa” (DN, 28/3/1925, p.1), como refere João Carlos de Almeida e Silva⁴⁴:

Vivemos numa época requintada. Em tudo exigimos conforto, para tudo pedimos auxílio da Arte e da Beleza. Foi a elas, às mulheres, que o destino confiou a missão de transformar e embelezar a vida; mas, para que esse desejo de todas se torne realizável e prático, será indispensável educar-lhes as tendências naturais e ensinar-lhes como é possível em todos os lares, por mais humildes que sejam, fazer Arte e criar Beleza. É isso que a nossa revista se propõe, tratando proficiente e minuciosamente todos os assuntos que devam interessar o espírito feminino.⁴⁵

O *Diário de Notícias* (DN) continuará, durante o mês seguinte, a apostar na ação de propaganda da nova publicação (sempre em chamadas de capa) de forma regular e persistente, com o objetivo de criar o desejo nas futuras leitoras com textos como “podendo afirmar-se que “*Eva*” será para todas as senhoras, além dum passatempo agradável, uma pequena enciclopédia de conhecimentos práticos e noções de artes, tendentes a encher de beleza e conforto o lar moderno”⁴⁶. A publicação será designada de “*Eva - Jornal da Mulher e do Lar*”, a e terá uma periodicidade semanal, aos sábados, juntamente com o jornal DN, com um formato próximo do A4 e vinte páginas de textos e gravuras, uma folha de moldes e uma seleção de colaboradores de prestígio, com o preço de um escudo, “preço que a tornará a mais lida de todas as revistas congéneres”⁴⁷. As interessadas podiam assegurar as suas revistas através de assinaturas de 13

⁴⁴ Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p.29.

⁴⁵ DN, 28/3/1925, p.1.

⁴⁶ DN, 31/3/1925, p.1.

⁴⁷ DN, 14/4/1925, p.1.

ou 26 números; além disso, e com o objetivo de fidelizar leitoras, a *Empresa do Diário de Notícias* dá início à política dos brindes, que será uma das características presentes em todo o tempo de vida da publicação, “todas as assinaturas de 26 números terão direito a um brinde interessante, será um “napperon” com desenho decalcado no tecido, o bordado começado e os preparativos para o seu acabamento”⁴⁸.

No sábado de 25 de Abril de 1925, sai para as bancas o N°1 da *Eva*, o moderno jornal da mulher e do lar, dando-se assim início ao primeiro capítulo da história da *Eva* (anexo, imagem 1ª capa), tendo como diretora a “ilustre escritora” D. Helena de Aragão (1880-1961), que destacou, no seu primeiro editorial, a singularidade e a necessidade desta nova publicação para a mulher portuguesa:

No nosso país, onde as necessidades intelectuais da mulher se intensificam dia a dia, onde a sociedade exige dela, numa constante preocupação de a confrontar com a mulher estrangeira, aturado cultivo da sua inteligência e larga expansão das suas faculdades de educadora e de artista, para bem a adaptar à ideia de progresso em que o mundo civilizado se empenha, fazia-se sentir a falta duma boa e bem orientada revista feminina. (...) É esse grato encargo de aconselhar, guiar, ensinar e recrear, que a *Eva* se propõe assumir.⁴⁹

O plano orientador proposto do Helena Aragão, que segue os propósitos anunciados pelo DN, procura ampliar os hábitos de leitura das mulheres portuguesas, apresentando-se como “um jornal de mulheres para mulheres”, inicialmente direcionado para:

um público de um nível sociocultural elevado, nomeadamente para as mulheres casadas e com filhos, especialmente donas de casa, de classe média e alta, em zonas urbanas (...) a *Eva* pretendia capacitar a mulher burguesa dos anos 1920 para melhor desempenhar o seu papel enquanto figura central na organização familiar, facto que relevava a distinção e hierarquia entre os papéis socialmente atribuídos, à época, a cada género: se ao homem se pedia que garantisse o sustento da casa, à mulher exigia-se a sua correta gestão.⁵⁰

A perceção da figura da mulher de sucesso é aquela que é a guardiã do lar e da família – boa esposa, boa mãe, boa dona de casa –, sendo o sucesso profissional visto como algo de secundário e limitado (as classes profissionais específicas, como as professoras primárias, as enfermeiras e as empregadas domésticas). Esta opção será uma constante na linha editorial da revista, o que não deixa de ser um contrassenso, visto que sempre teve mulheres na direção.

⁴⁸ DN, 16/4/1925, p.1.

⁴⁹ *Eva*, 1925, N°1, p.2.

⁵⁰ Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, pp.31-33.

Apesar de ser uma publicação dirigida a um aparente nicho de mercado, a revista rapidamente se tornou um sucesso “Tendo-se esgotado, em poucas horas o 1º número”⁵¹, obrigando a uma segunda e terceira edições. Helena Aragão vai manter-se na direção da revista até 1930, no período temporal em que exerceu o cargo de direção “com o intuito de aconselhar, guiar e ensinar e recriar o cargo diretivo”⁵². Não nos esqueçamos que, desde 1925, a revista foi testemunha de diversos acontecimentos marcantes na estrutura empresarial: e no contexto sociopolítico a conversão da *Empresa do Diário de Notícias* na *Empresa Nacional de Publicidade* em 1928 (controlada pela *Companhia Industrial de Portugal e Colonias* e pela *Caixa Geral de Depósitos*); a fusão da própria revista *Eva* com a revista *Voga* (revista de *lifestyle* criada em 1927 e editada pela *Aillaud & Bertrand*) em 1929; no campo político interno, testemunha o levantamento militar de 1926 e a subsequente implantação de um sistema ditatorial; a implementação informal da censura pelo novo regime; o plebiscito de 1928, que consagrou o General Óscar Carmona como Presidente da República e consolidou o sistema político vigente; e a nomeação de Oliveira Salazar como Ministro das Finanças, abrindo o caminho para implantação do Estado Novo no início da década de trinta.

Helena Aragão deixa a revista para fundar, no ano seguinte outro periódico feminino, a revista *Fémína* (1931-1938), e é sucedida na direção pelas “Irmãs Gameiro”: Helena (1895-1986), pintora e professora, e Mamia (Maria Emília, 1901-1996), aguarelista e ilustradora, esposas, respetivamente, do realizador José Leitão de Barros (1896-1967) e do pintor Jaime Martins Barata (1899-1970), colaboradores regulares das publicações *Notícias Ilustrado* e o *Século Ilustrado*. Carolina Homem Christo (1895-1980), jornalista e publicista, é, à época, “chefe de propaganda” da Empresa Nacional de Publicidade e detentora da publicação. As “Irmãs Gameiro”, com o intuito de se focarem no desenvolvimento os seus percursos artísticos, abandonam a direção da revista no final de 1933, mantendo-se, no entanto como colaboradoras regulares da publicação. Este período será descrito numa crónica de Carolina Homem Christo de 1965, aquando da edição comemorativa dos 20 anos da revista:

a “menina” deixou os bibes compridos, bastante antiquados, e começou a pôr uns vestidinhos curtos, muito graciosos, trancinhas e laços, e iria por aí fora se não houvesse uma espécie destas coisas que sucedem muita vez nas famílias: as mães a quererem alindar as filhas, já a pensar que no futuro elas vão ter muitos pretendentes, e os pais a puxar para trás, a barafustar, gritando que não querem modas novas, que não podem com mais despesas, que as mulheres são umas insensatas, e mais aquelas coisas que todas nós sabemos de que eles costumam acusar-nos.⁵³

⁵¹ DN, 28/4/1925.

⁵² Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p.35.

⁵³ *Eva*, Abril de 1945, p. 26, cit. por Gomes, Tânia Vanessa Araújo (2011), *Uma revista feminina em tempo de Guerra: O caso «Eva» (1939-1945)*, p.10.

Carolina Homem Christo sucede às “Irmãs Gameiro” na direção da revista, embora, durante os anos de 1931 e 1932, o seu nome seja omitido do público. A diretora descreveu este período como um ano no qual “trabalhou sem glória, sem contractos, procurando melhorar a sua pupila, valorizá-la, num esforço de surda persistência, para adquirir autoridade e mostrar aos pais da menina que os seus métodos eram bons e, com eles se podia preparar um grande futuro”⁵⁴. Com a nova direção, a publicação sofreu algumas alterações a nível editorial, com a entrada de novos colaboradores e a criação de números especiais, que tiveram no número de Páscoa (1932) o teste para o lançamento do primeiro número especial de Natal, em dezembro do mesmo ano. Estas edições viriam a ter um grande peso na sustentabilidade da publicação, pelo esforço editorial em produzir uma revista “extraordinária” para as suas leitoras, cativadas pela novidade inicial e por fortes ações de propaganda, às quais estavam sempre associados brindes publicitários de valor, como eletrodomésticos, mobiliário, carros e as famosas “Casas Eva”, sorteadas anualmente com o número especial de Natal, entre os anos de 1933-1936 e 1954-197 (Anexo imagem lista de prémios). É com a publicação do primeiro grande número de Natal que surge, na capa da revista, o nome de Carolina Homem Christo como diretora da *Eva*, iniciando assim o reconhecimento público da mesma nesta função.

Em 26 de Maio de 1939, a *Empresa Nacional de Publicidade* anuncia o fim da *Eva*, motivado pelo “súbito” desinteresse da empresa pela publicação e a alteração de acionistas. Certamente não será de importância menor a publicação, nesse mesmo ano, de um decreto do Ministro do Interior, Mário Pais de Sousa (1891-1949), que proíbe que sorteios deste tipo sejam regulados pela Lotaria da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, facto que vinha impedir a atribuição de brindes por parte da revista, o que colocava em causa a sua viabilidade económica. O anúncio desta decisão leva ao despedimento dos corpos dirigentes, entre os quais Carolina Homem Christo que, confrontada com a situação, se propõe a adquirir a publicação, para assegurar a sua publicação sem interrupções: a proposta foi aceite, o título foi vendido pelo valor de 100 escudos, como consta da escritura pública realizado no escritório do notário Tavares de Carvalho. Esta atitude, por parte de Carolina Homem Cristo, faz com que conseguisse “não morrer de fome e arrelhar muita gente”⁵⁵.

Começa, assim, aquele que podemos considerar o início do segundo capítulo (1939-1972) na vida da revista *Eva*, que volta às bancas a 1 de julho, com apenas um mês de interrupção, “transformada, melhorada, independente”, com um novo formato, melhor papel e mais

⁵⁴ Gomes, Tânia Vanessa Araújo (2011), *Uma revista feminina em tempo de Guerra: O caso «Eva» (1939-1945)*, p.12.

⁵⁵ *Ibid.*

colorida, podendo ler-se no cabeçalho o nome da nova diretora. Carolina Homem Christo iria manter a propriedade e o cargo de diretora até Julho de 1974, apostando no gradual melhoramento da publicação, com mais ilustrações, colaboradores reconhecidos e personalidades de relevo no meio cultural e artístico, como Adolfo Casais Monteiro, Aquilino Ribeiro, Almada Negreiros, Fernando Namora, Ferreira de Castro, João Abel Manta, Joaquim Bento d’Almeida, Jorge Segurado, José Cardoso Pires, José Gomes Ferreira, José Régio, Luís Cristino da Silva, Júlio Pomar, Maria Judite de Carvalho, Mário Novais, Sarah Afonso, Urbano Tavares Rodrigues, Vitorino Nemésio, entre muitos outros (João Silva, 2020, p.42). Estas apostas contribuíram para o sucesso da revista durante os quarenta e dois anos em que Carolina Homem de Christo foi diretora da *Eva*.

A revista passou a ser de tiragem mensal a partir de julho de 1941, muito provavelmente devido às contingências decorrentes do conflito mundial que se vivia à época.

O período em que Carolina Homem Christo foi diretora da revista, e nos trinta e três anos em que foi proprietária (Editorial Organizações, Lda.), foi um período de coabitação com o regime de Estado Novo, onde Carolina não apenas sedimentou e clarificou a matriz da revista (“Mulher – Lar – Brindes”), como reinventou o número de Natal, sobretudo com a invenção das “Casas da Eva” (moradias desenhadas por arquitetos escolhidos pela revista especificamente para este efeito) e que, tendencialmente, se tornaram no “símbolo maior” da revista e do ideal de mulher promovido pela mesma (dentro de um ideal aparentemente “progressista”, cúmplice com o regime), como menciona João Silva⁵⁶.

O posicionamento de Carolina Homem Christo era encarado, por alguns dos colaboradores, como mimética à do Presidente do Conselho no governo da Nação, como menciona Francisco Pereira da Silva Pais Rodrigues em *O Discurso de Eva: Posicionamentos de uma Revista Feminina perante a Condição Social da Mulher no Estado Novo (1930-1950)*:

A partir do registo que os funcionários da Eva utilizam para se referir a esta diretora, é possível estabelecer um paralelismo entre a sua figura e a de Salazar. Ambos encaram a função dirigente através da proximidade e fiscalização atenta de todas as vertentes. O Estado Novo é indissociável de Salazar, sendo um o reflexo do outro, como Carolina Homem Christo da Eva. Nenhum dos dois era responsável único pelas iniciativas tomadas, mas a sua anuência era fundamental e a presença constante, o que gera reverência daqueles sobre o seu comando.⁵⁷

⁵⁶ Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p.39.

⁵⁷ Rodrigues, Francisco Pereira da Silva (2017), *O Discurso de Eva: Posicionamento de uma Revista Feminina perante a Condição Social da Mulher durante o Estado Novo (1930-1950)*, p.80.

Pode-se considerar que a relação entre a revista e o poder político foi tranquila, com algumas cedências necessárias para a sobrevivência da publicação pois, desde maio de 1926⁵⁸, com a Censura, tornava-se obrigatória a “idoneidade intelectual e moral” aos proprietários de empresas mediáticas. O Estado caracterizava a relação com a revista como “Questões de senhoras vizinhas” (Francisco Rodrigues, 2017, p.71), entre as quais, por vezes há zangas, mas tudo passa. A utilização deste paralelismo está relacionada com a localização física das duas instituições que, na realidade, eram vizinhas, funcionando no mesmo edifício (no Largo Trindade Coelho, número 9). Como refere Francisco Rodrigues:

A maioria das entradas no cadastro da Eva reportam-se a imoralidades presentes em contos, cuja origem não é esclarecida - se gráfica, religiosa ou consuetudinária, por exemplo. Por duas vezes a revista publicou matéria assinalada para corte, tendo sido multada à segunda, com a justificação de incompetência do funcionário responsável pela recolha dos exemplares revistos. Grande parte da matéria censurada teve motivação política, como a publicação de textos sobre a URSS (cuja menção era incómoda ao Estado, dado o carácter anticomunista) e, em tempo de guerra, trechos considerados "anti-neutrais", contrariando a posição oficial do regime.⁵⁹

A política editorial e a ação repressora da censura pode justificar a ausência de alguns conteúdos (estruturais e representativos da condição feminina, se observarmos numa perspetiva atual) mas, no início da década de quarenta do século passado, numa publicação direcionada ao público feminino, questões como a sexualidade, a emancipação feminina ou o divórcio são inexistentes, e encontram-se inúmeros artigos sobre um ideal de mulher perfeita, e iniciativas como a “Escola Técnica de Formação de Donas de Casa” (1933) (anexo Imagem), ou a campanha do “Bom Senso” (1942).

Mas nem sempre a relação entre as leitoras e os artigos publicados na revista foram pacíficas, em particular com alguns dos colaboradores que apresentavam as suas opiniões, com é o caso da reação ao texto de Rogério (de Freitas) publicado em setembro de 1942, onde este:

acusa a rapariga portuguesa de viver em preconceitos e limitações que admite, mas não corrige, limitando a sua cultura a literatura "de cordel", de não agradar aos homens por ser envergonhada, de se coibir de determinadas ações para não mostrar as pernas, de não se saber comportar quando vai ao café (o que é raro já de si). Tem espírito estreito, mentalidade fora de época e vive infeliz por isso.⁶⁰

Estas afirmações levaram a que algumas raparigas ofendidas escrevessem à revista a manifestar o seu repúdio pelo publicado, o que fez com que, no mês seguinte, fossem publicadas

⁵⁸ Maio de 1926: Instalação da ditadura militar.

⁵⁹ Rodrigues, Francisco Pereira da Silva (2017), *O Discurso de Eva: Posicionamento de uma Revista Feminina perante a Condição Social da Mulher durante o Estado Novo (1930-1950)*, p.72.

⁶⁰ *Ibid.*, pp.95-96.

algumas dessas cartas, onde as ofendidas acusam os homens (pais e irmãos) de condicionarem o comportamento do qual são acusadas, e dizerem que os livros que leem são os que as mães acham apropriados.

não é mais do que reflexo de vós. Pais, irmãos, maridos, todos concorrem para essa mentalidade fraca. Eles acham bem certas coisas nas outras e a rapariga vive sempre no contínuo receio pelo papá, devido à falta de confiança que em Portugal há entre pais e filhos e muitas vezes ainda submetidas à autoridade de um mano. Do marido, esse ainda professa a teoria da obediência feminina, enquanto devia desejar compreensão prática, camaradagem, o não ser preciso mandar, apenas o simples entendimento entre duas pessoas que se estimam.⁶¹

A posição da revista à reação das leitoras é de que esta era esperada e desejada por Rogério (de Freitas). Por sua vez, o jornalista comenta o sucedido e provoca nova reação por parte das jovens leitoras, debate que decorre nos três números da publicação, entre setembro e novembro, quando as ofendidas, em nova resposta, acusam os “homens” de maldade e dizem que o ponto de vista de Rogério se deve ao desconhecimento da realidade portuguesa, quando confunde a “mentalidade portuguesa com a mulher portuguesa”, pois só tinha regressado a Portugal há dois anos.

Rogério de Freitas (1910-2001), jornalista, pintor, escritor e músico, pode ser considerado um colaborador importante e de relevo na história da revista *Eva*. Regressa a Portugal em 1940, vindo de Paris, onde estudou Pintura e há registo do início da sua colaboração com a revista no ano de 1941, com um artigo; no ano seguinte, são-lhe atribuídos dezoito artigos (como assinalado na tabela que regista os colaboradores da Revista no período 1939 -1945, Tânia Gomes, 2011, Anexo IV), entre os quais a reportagem sobre Maria Cachucha. Ascende ao lugar de repórter principal e homem de confiança de Carolina Homem Cristo, que lhe atribui a posição de chefe de redação, posição que ocupará durante vinte anos. Como jornalista e repórter, Rogério de Freitas partilhou muitos trabalhos com António Homem Cristo, filho de Carolina Homem Cristo, fotógrafo e repórter; é ele o António H. C. que assina as fotografias presentes na reportagem sobre Maria Cachucha.

Foi no período entre 1932-1975, na direção de Carolina Homem Cristo, que a revista se consolidou, nos conteúdos, colaboradores e na afirmação junto das leitoras. Carolina soube, desde muito cedo rodear-se de figuras de relevo das artes e da cultura, acolhendo mesmo aqueles com quem não tinha afinidades ideológicas, mas a quem reconhecia mérito e valor acrescido para a revista, como é o caso José Cardoso Pires, que viria a assumir o cargo de Chefe

⁶¹ Eva, 1942, N°849, p.46, cit. por Rodrigues, Francisco Pereira da Silva (2017), *O Discurso de Eva: Posicionamento de uma Revista Feminina perante a Condição Social da Mulher durante o Estado Novo (1930-1950)*, p.96.

de Redação, figura criada na estrutura da revista por Carolina após a aquisição de 1939. Num texto publicado no número 1250, que assinalava os sessenta anos da revista, em abril de 1985, pode ler-se:

Dos meus anos da *Eva* ressalta uma figura inesquecível: Carolina Homen Christo. Ideologicamente, nada que me ligasse a ela; literalmente, uma distância de gerações a separar-nos. Mas nessa ocasião de ideias e gostos a Directora da revista soube sempre guardar um denominador de confiança pessoal e respeito pelas convicções de cada um que não posso esquecer (...) A *Eva* é uma referência da minha iniciação literária, desde esse inverno em que Rogério de Freitas me chamou àquela casa. Vejo-a distante e povoada de memórias, amigos, tertúlias, batalhas diárias contra a canalha da Censura.⁶²

A última *Eva* com Carolina Homem Christo na direção, foi a de julho de 1974, momento em que é interrompida a publicação da revista, motivada pelas convulsões sociopolíticas que se viviam em virtude da revolução de 25 de Abril. Na realidade, Carolina já deixara o cargo na direção da revista em 1970, por motivos de doença, sucedendo-lhe António Homem Cristo, seu filho e colaborador de longa data, e o “homem forte” da *Editorial Organizações*, proprietária da *Eva*⁶³.

O terceiro e derradeiro capítulo da história de sessenta e quatro anos da *Eva* tem início no Natal de 1975, depois da compra da *Editorial Organizações* pela recém-criada *Editorial Eva*, propriedade dos sócios João Emílio Baptista Rosa (1925-1982) e Tomé de Barros Queirós (1926-2015). Mais uma vez, a direção da publicação é assumida por uma mulher – Laura Martins de Barros, casada com Tomé de Barros, que assume o cargo com o propósito de ajustar a revista à imagem do país, “Uma nova *Eva* para um país novo!”⁶⁴. A publicação passa a ter uma periodicidade trimestral, procurando ajustar o estilo gráfico e os conteúdos ao novo regime. (anexo imagem *Eva* pós 74). No primeiro número, a nova diretora presta homenagem à sua antecessora, que considera uma “sincera amiga” e “uma grande mulher portuguesa”, motivo para o sucesso e qualidade da revista, por ter sabido, desde o início, agregar um conjunto de personalidades de relevo. Durante o período em que esteve na direção da revista, entre 1975 e 1989, Laura Martins de Barros procurou recuperar a notoriedade da *Eva*, com esforço e empenho pessoal na reformulação da revista, procurando ajustar os conteúdos de forma a cativar o interesse das leitoras, mas sem grande sucesso. Isto, levou ao declínio nas vendas da publicação; em janeiro de 1989, Laura Martins de Barros faz um apelo às leitoras no editorial:

⁶²*Eva*, 1250, 1985, cit. por Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p.43.

⁶³ Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p.37.

⁶⁴ *Ibid.*

Este número vai ser diferente e dedicado a todas as leitoras que gostam de trabalhos manuais, (...) Gostaríamos que nos dissessem se queriam que a *Eva* continuasse a sair mensalmente nestes moldes (...) É difícil saber o que mais agrada às leitoras, por isso estamos a pedir a vossa opinião. Ficamos à espera da Vossa resposta⁶⁵.

Mas, como afirma João Silva⁶⁶, “Aparentemente não terá havido resposta, pelo que, ao fim de 1259 números, termina em janeiro de 1989, de modo abrupto, a revista apelidada de *primeiro magazine português*”.

Sem recuperar o prestígio e a notoriedade de outros tempos, os curtos anos de vida em liberdade da *Eva*, no período pós 25 de Abril, não foram de certo os mais significativos na sua longa história. Podemos, assim, considerar que o período da direção de Carolina Homem de Christo foi aquele em que a *Eva* foi “numa espécie de instituição nacional”, como referido em abril de 1985, na edição comemorativa dos sessenta anos de existência da revista, na qual Mami Roque Gameiro, ex-diretora (1930-1931), refere a transversalidade dos conteúdos apresentados pela publicação, e a forma como soube captar leitores das elites eruditas às mais populares.

Era realmente uma revista como hoje [1985] não há, pois tinha conteúdo cultural intelectual, estava sempre em cima das últimas novidades, tinha as melhores reportagens, modas, bordados, e com tudo isto era ao mesmo tempo popular (...) era realmente uma família de artistas, que gostavam do belo, da arte em todas as suas formas. E a *Eva*, entrou também nas nossas vidas, na nossa casa, pois era também uma forma de arte e teve muito de belo e artístico.⁶⁷

Tipologia dos prémios	Ano							Total	%
	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945		
Automóveis	3	1	---	---	---	---	---	4	0.57
Rendas de casa, estabelecimento ou propriedade agrícola	7	---	---	---	---	---	---	7	1
Utilitários domésticos	11	161	55	13	13	47	34	334	47.7
Adornos pessoais	13	44	15	62	66	112	72	384	54.8
Produtos de beleza e higiene	8	---	10	15	50	22	33	138	19.7
Assinaturas anuais, mensais e semestrais da "Eva"	16	---	---	---	---	15	20	51	7.28
Bilhetes para a Lotaria de Natal	---	36	3	3	3	4	4	53	7.57
Géneros alimentares	6	---	32	20	98	35	39	230	32.8
Jogos e brinquedos infantis	28	---	---	4	---	---	---	32	4.57
Objectos didáticos e lúdicos	---	---	85	83	70	65	98	401	57.2
Fornecimentos de serviços e compras diversas	8	10	3	3	3	4	4	35	5

Figura 38: Inventário anual do tipo de prémios sorteados pela revista *Eva de Natal* in Tânia Gomes, 2011, Anexo IX

⁶⁵ *Eva*, Nº1259, 1989, p.5.

⁶⁶ Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p.37.

⁶⁷ *Eva*, Nº1250, 1985, p.5, cit. por Silva, João Carlos de Almeida e (2020), *Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*, p. 42)

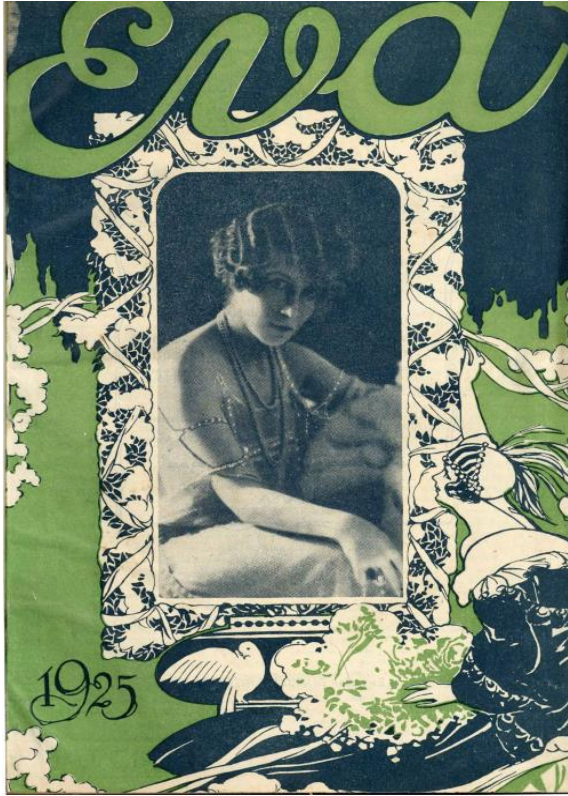


Figura 39: Capa do 1º número da revista Eva, 1925 in João Silva, 2020, p.28



Figura 40: Capa da Eva do Natal, 1935 in João Silva, 2020, p.25



Figura 41: Ilustração de Almada Negreiros "Maternidade", 1935 in João Silva, 2020, p.40

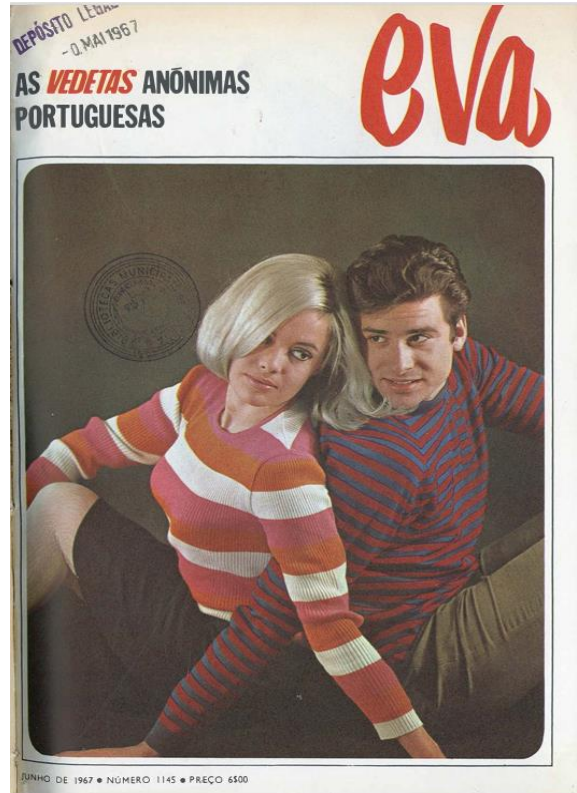


Figura 42: Capa da revista Eva, 1967 font Hemeroteca digital de Lisboa

1. Francis Bacon

A carniça é a zona comum do homem e do animal...

Gilles Deleuze, *Francis Bacon Lógica da Sensação*, 2002

Maria Cachucha, esta “mulher estranha...que em Portugal mata e esfolia Bois num matadouro” – depois de lermos a reportagem da revista *Eva* e a primeira versão do libreto de Rui Zink, não foi difícil encontrar pontos de contacto com o imaginário presente na obra do pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992); a presença física da carne/carniça em estado latente (Fig.44/43), o protagonismo das carcaças acabadas de desmanchar, “carniça” que é a representação da carne que se liberta dos ossos como “a coluna vertebral mais não é que uma espada debaixo da pele, enfiada por um carrasco no corpo de alguém inocentemente adormecido”⁶⁸.

Francis Bacon destaca as figuras, isolando-as dentro de cada composição, sem pudor, como massas de carne que contrastam com fundos “neutros” e, muitas vezes, enquadradas em estruturas lineares de formas simples, como círculos, retângulos ou paralelepípedos, contornos visíveis de forma afirmativa, “encarcerando” as figuras no espaço da tela, ou subentendidas na dinâmica das obras, linhas que estabelecem uma ligação entre figuras e/ ou entre os espaços. o que resulta, é um efeito de empoderamento da aparentemente banalidade crua da carne, como afirma Gilles Deleuze na obra *Francis Bacon Lógica de sensação*. Quando debate a relação das figuras com estas estruturas, diz Deleuze: “A relação da Figura com o seu lugar isolante define um facto: o facto é...o que tem lugar...E a Figura assim isolada torna-se uma Imagem, um Ícone.”⁶⁹. É esta dimensão iconográfica das imagens que gostaríamos de transportar para o projeto, através da relação entre a presença física do corpo dos cantores/personagens com o espaço cenográfico e as imagens geradas. Mas não é apenas na relação entre as figuras e o espaço, aparentemente neutro, que fomos encontrar possíveis pontos de contacto entre os dois

⁶⁸ Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon Lógica da Sensação*, p. 63.

⁶⁹ *Ibid.*, p.34.

universos – as obras de Francis Bacon e a dramaturgia do projeto –, seria possível apropriar-nos dos mesmos mecanismos visuais utilizados para recortar as figuras no espaço, mantendo-o coerente, ligado, citando as estruturas espaciais – os contornos de natureza geométrica presentes nas obras do pintor –, para procurar desenvolver este projeto de espaço cenográfico. Nas ideias iniciais para o dispositivo, usámos a forma do tríptico, tão presente na obra de Bacon – para este projeto em particular, serviram de referência as diversas versões e estudos para a *Crucificação* (obras de 1944 e 1962) (Fig. 46/47), especialmente pela dinâmica entre as figuras e o espaço em que estão enquadradas, que permitem que o olhar do observador fuja do modelo tradicional e frontal da visualização. Ao não serem respeitadas as regras clássicas na criação um tríptico, muito associadas à arte de natureza religiosa, onde o centro da ação se situa no painel central e os laterais são vistos como suporte secundário da narrativa, procurou alterar-se o modelo de leitura do espaço.

Para a criação do dispositivo cénico, havia a necessidade de subdividir o espaço de representação em três áreas de ação, de forma clara, mas não impedindo a relação dramática entre eles, procurando-se criar linhas dinâmicas que servissem as ações, enquadrando-as e ligando-as no espaço. A ideia destas linhas/trajetos no espaço têm origem em múltiplos pontos de fuga; em certos momentos, enquadram espaços isolados, mas, quando associadas, podem convergir para um ponto “de fuga” central (em outros momentos da ação dramática, como quando é utilizada a projeção vídeo na área central do espaço de representação, de forma isolada ou em diálogo com a música, ou em relação com ações simultâneas nos “planos/painéis” laterais do tríptico cénico). O objetivo era que o corpo central na cena fosse um espaço híbrido, o lugar onde decorre a representação da “fábula”, mas, também, o “não lugar” onde acontecem as micro e macro deslocções, físicas, temporais e emocionais dos personagens presentes do guião/libreto. Estas, concentram o potencial da ação dramática e são protegidas, alimentadas pelo enquadramento visual – circular, retangular, linear –, que permite a comunicação e a contaminação entre espaços, através das linhas produzidas pela deslocação das personagens, migrando de folha para folha do “tríptico”. A deslocação ativa os espaços de ação e tempo, presentes na narrativa verbal e musical.

A relação criada entre as figuras presentes no espaço cena e o espaço cénico, procura transmitir, ao espetador, a sensação de que as ações decorrem dentro de espaços “celulares” tempo-espaciais, “organismos” protegidos, também pela ação da luz criada para o espetáculo. Procura-se ampliar a dimensão dramática dos momentos, podendo-se, em certos períodos, referenciar e talvez mesmo citar obras de Francis Bacon, passíveis de contextualizar as ações dramáticas, como a carniça presente nos *painéis da crucificação* (Fig.47) nos espaços

matadouro e morgue, e obras como o *Three Studies of Lucien Freud* na redação da revista *Eva* (Fig.48).

Podemos evocar pontos de contacto com a obra de Francis Bacon na forma como as personagens se instalam no espaço, rasgando o enquadramento, riscando o espaço da ação e afirmando a sua presença, ativando o dispositivo dramático e cénico, da mesma forma que as figuras habitam as obras de Bacon: “Uma figura surge isolada na pista, em cima da cadeira, do leito ou sofá, dentro do círculo ou paralelepípedo. Essa figura não ocupa senão uma parte do quadro”⁷⁰.

Não é só na estrutura espacial que assente na ideia de tríptico, e na forma como as figuras ocupam os espaços, que podemos encontrar inspiração e referenciar a obra de Bacon: no processo criativo deste projeto, tentou-se pensar na diluição da representação figurativa do rosto humano, presente em muitas das obras do artista, na deformação da forma humana que caminha para a abstração, que resulta no questionamento da identidade visual pública do sujeito retratado (Fig.50). Em *Não Há Machado que Corte*, podemos considerar que a introdução das máscaras procura, também, “descontextualizar” a identidade pública dos cantores, filtrando a perceção por parte do espetador, retirando-lhes a expressão facial e condicionando a sua perceção, espacial, visual e sonora.

Bacon não diz «piedade para os animais», mas sim que todo o homem que sofre é carniça. A carniça é a zona comum do homem e do animal, a respetiva zona de indiscernibilidade; ela é esse «facto», é propriamente esse estado em que o pintor se identifica com os objectos do seu horror ou da sua compaixão. É certo que o pintor é carnicheiro, encontra-se nesse açougue como se estivesse dentro de uma igreja, tendo a carniça no lugar do Crucificado.⁷¹



Figura 43: Lucian Freud por Daniel Earson 1963 e pormenor do Tríptico *After three studies of Lucian Freud*, 1969 font *Aphelis.net*

⁷⁰ *Ibid.*, p.37.

⁷¹ *Ibid.*, p.64.

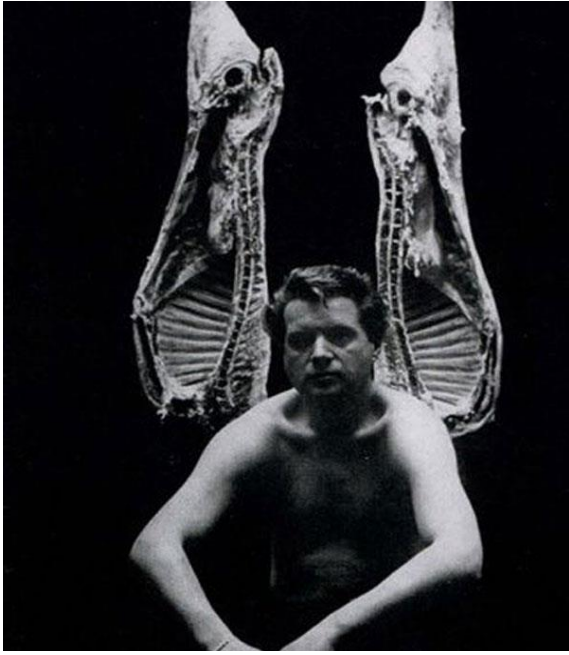


Figura 44: Francis Bacon, 1932, fotografado por John Deakin font ECO USA Recycling



Figura 45: Figure with Meath, 1954 font Sartle – Rogruce Art



Figura 46: Three Studies of Figures at the base of a Crucifixion, 1944 font TATE



Figura 47: Three Studies for a Crucifixion, 1962 font Guggenheim Museum

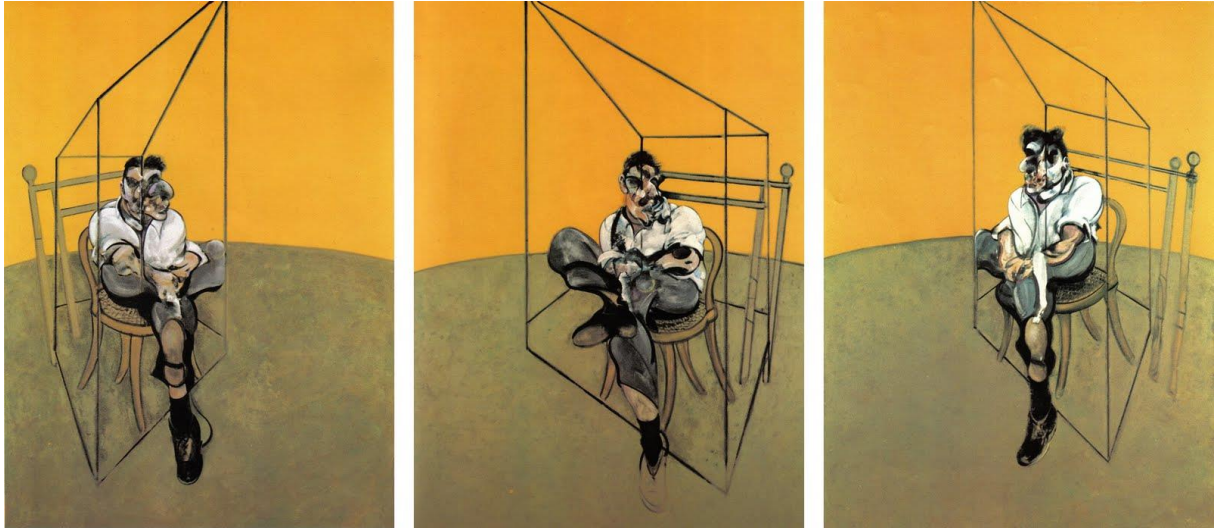


Figura 48: After three studies of Lucian Freud, 1969 font Zet Gallery



Figura 49: Autorretrato, 1969 font Francis-Bacon.com

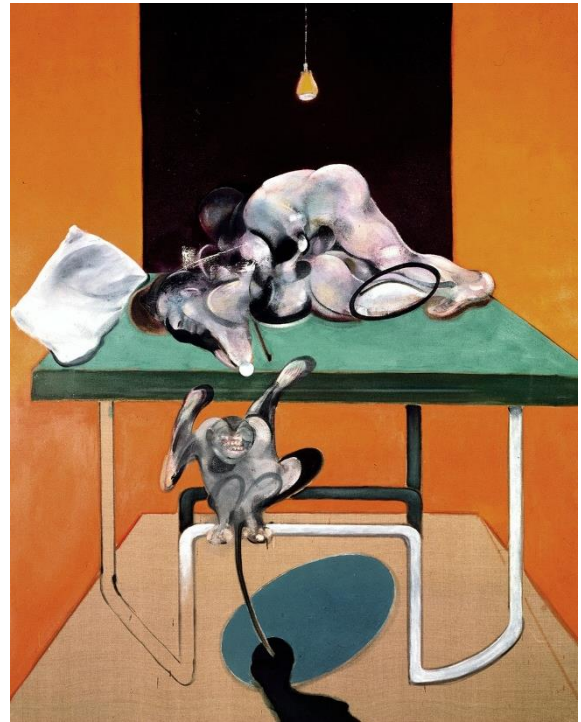


Figura 50: Two figures with a Monkey, 1973 font Francis-Bacon.com

2. Louise Bourgeois e Paula Rego

Drawings are thought feathers, they are ideas that I seize in mid-flight and put down on paper. All my thoughts are visual. But the subjects of my drawings are often not translated into sculpture until several years later. As a result, there are lots of things that appear in drawings that are never explored further.⁷²

Louise Bourgeois in *An Intimate Portrait*, 2016

Cada pessoa faz as suas histórias à volta daquilo que vê. Ótimo, não me importo nada. Mas ver uma coisa ao vivo e vê-la na nossa imaginação são duas coisas diferentes. Também no desenho à vista a imaginação entra completamente. Estamos com a nossa imaginação a cobrir a figura, a transformá-la.⁷³

Paula Rego in *Paula Rego por Paula Rego*, 2016

Louise Bourgeois e Paula Rego são duas artistas em que encontramos, também, motivos e proximidades que as tornaram referência para tratar o universo da ópera *Não Há Machado que Corte*. No volume das obras produzidas por ambas as artistas, podemos encontrar presente a ideia de memória, do registo de uma memória quase sempre “traumática”, que deixou lastro no percurso de vida de cada uma das artistas e encontramos espelhado em muitas das obras produzidas. Louise Bourgeois (1911-2011) fala do seu percurso artístico, ancorado nas memórias de infância:

My name is Louise Joséphien Bourgeois. I was born on December 25, 1911, in Paris. All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood. My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama.⁷⁴

Para este projeto em particular, centramos a nossa atenção no conjunto de vinte e nove esculturas/instalações que a artista realizou entre 1986 – 1998, a que deu o nome de *Cells*, termo que, na língua inglesa, pode significar, simultaneamente, a cela de uma prisão ou de um mosteiro/convento, na identificação de um espaço físico construído, ou no contexto biológico, uma célula, a unidade básica e fundamental, presente em todos os organismos. Esta designação não ignora a multiplicidade de sentidos e significados associados ao termo, e aos diferentes planos de leitura possíveis para as obras criadas, na sua relação com o espetador. Os sentidos

⁷² Louise Bourgeois: in *Louise Bourgeois Na Intimate Portrait*, 2019, Laurence King Publishings, p.182.

⁷³ Paula Rego: entrevista realizada em fevereiro de 2003, publicada no suplemento DNA, do Diário de Notícias in *Paula Rego por Paula Rego*, 2016, p.29.

⁷⁴ Louise Bourgeois, cit. por Jaussaud, Jean-François (2019), *LOUISE BOURGEOIS – an intimate portrait*, p.8.

podem ir de uma leitura simples e quase infantil dos ambientes criados, a uma implicação mais profunda, com a obra no campo da dimensão psicológica e emocional, como referem Rainer Crone e Petrus Graf Schaesberg em *The Secret of the Cells*⁷⁵. Para Louise Bourgeois, as *Cells* representam diferentes tipos de dor: a física, a emocional, a psicológica, a mental e intelectual, e a relação com o espectador “voyeur”. “Each Cell deals with the pleasure of the voyeur, the thrill of looking and being looked at. The Cells either attract or repulse each other. There is this urge to integrate, merge, or disintegrate”.

Tendo em conta a natureza formal das obras e como referência para a cenografia, tivemos em particular atenção quatro *Cells*: *Cell I*, de 1991 (Fig.53/54/55); *Cell VI*, de 1995 (Fig.58); *Cell (Choisy Two)*, de 1995 (Fig.57); *Cell (Hands and Mirror)*, de 1995 (Fig.59). Interessou-nos a natureza das estruturas construídas, os materiais utilizados – mármore, vidro, madeira –, maioritariamente em estado cru ou na condição de “objeto encontrado”, bem como a presença da cor, desgastada pelo uso. Em *Cell I*, temos a dimensão simbólica do azul pintado, em *Cell (Hands and Mirror)*(Fig.60), a cor remete para o céu e para a busca de tranquilidade – “Nothing can satisfy the need for the of the sky after an attack of jealousy”⁷⁶. Interessou-nos a forma aparentemente simples como a artista se apropria de materiais comuns e constrói ambientes eficazes, repletos de significado, convocando momentos significativos do seu percurso vida, memórias. Estes são espaços, possíveis de “habitar”, mas onde a presença física do sujeito está ausente, apenas sugerida ao espectador “voyeur”. Neste conjunto de trabalhos da artista, a ausência física do sujeito, possível habitante do espaço, é evidente, ao contrário das obras de Francis Bacon, onde a representação do sujeito – a figura “carniça” – está presente, sempre enquadrado no espaço, por blocos de cor, ou dentro de estruturas sugeridas por traços que remetem para construções geométricas. Nas *Cells* de Louise Bourgeois, temos a presença física das estruturas tridimensionais, que enquadram a obra, sendo estas simultaneamente “cenário” e “protagonista” na representação do discurso visual construído, que invoca uma memória.

É a relação com o “espaço-memória” que traz a obra de Paula Rego (1935-2022) para o universo visual deste projeto, a contante referência às memórias da sua infância passada entre o Estoril e a Ericeira, num período temporal contemporâneo ao da ação da Ópera *Não Há Machado que Corte*. À data da reportagem da revista *Eva*, de julho de 1940, Paula Rego teria 6 ou 7 anos e a ideia da memória de um Portugal deste período está presente em obras como *A Dança*, de 1988 (Fig.61); *O Tempo, Passado e Presente*, de 1990 (Fig.63) ou *A Mulher dos*

⁷⁵ Crone, Rainer ; Schaesberg, Petrus Graf (2008), *LOUISE BOURGEOIS The secret of the cells*, p.81.

⁷⁶ Louise Bougeois: em Louise Bourgeois’s diary, 27 March 1996, cit. por Jaussaud, Jean-François (2019), *LOUISE BORGEOIS – an intimate*, p.36.

Bolos, de 2004 (Fig.64). Nestas, onde é possível encontrar referências diretas às memórias e aos locais da infância, encontramos a representação de paisagens identificáveis, presentes nas paisagens nos planos de fundo. Mas a artista nem sempre usava as suas lembranças pessoais para desenvolver o processo criativo, como a própria refere numa entrevista ao jornal *Observador*, em julho de 2021: “Usei as histórias de outras pessoas para descobrir qualquer coisa sobre mim própria”⁷⁷. Os universos presentes na obra de Paula Rego cruzam-se com a linha dramática do nosso projeto, nos ambientes soturnos e sombrios de obras gráficas como as da série *Nursery Rhymes*, de 1989 (Fig.62): “águas fortes” e “tintas fortes” – a relação, entre sombra e luz amplifica a dimensão dramática das narrativas e um olhar “sadomasoquista” sobre estes temas. Diz a artista, “Interessa-me pintar aquilo que dói, magoa. Que me magoa a mim. Só isso. Não sei bem explicar como é. Que arranha, que a gente não se sente confortável a fazer. Às vezes sinto-me muito confortável e depois faço tudo mal”⁷⁸.

Com o desenvolvimento do processo criativo, a artista começou a criar os seus “bonecos”, esculturas rudimentares – em tecido, ligadura de gesso e outros materiais de fácil acesso, fabricados pela própria artista, utilizados como modelos no estúdio, criando ambientes complexos (Fig.66) –, que ajudaram a construir o imaginário visual que caracteriza a obra de Paula Rego. Podemos reconhecer muitos destes bonecos em diferentes obras, de diferentes períodos – a artista reutilizava estes modelos disponíveis, recolocando-os em diferentes projetos, com diferentes significados, como o caso dos coelhos que são os personagens na obra *War*, de 2003 (Fig.65). Com os seus bonecos, criou uma obra sobre a guerra no Iraque, transportando o protagonismo das atrocidades da guerra para o plano simbólico, através da utilização dos coelhos-bonecos, que permitiram a encenação de atrocidades do universo bélico do século XXI dentro do seu estúdio. Muitos dos bonecos são bichos que proliferam desde cedo nas obras de Paula Rego (Fig.68), “Toda a sua pintura está cheia de bichos... Ah, mas a maior parte dos bichos são pessoas conhecidas. É mais fácil dizer certas coisas através dos bichos, Mas também gosto dos bichos só como bichos”⁷⁹.

Há um bicho em particular, que relacionamos diretamente com a proposta dramática do projeto, o *Príncipe Porco* (Fig.70). Este, híbrido com corpo humano e cabeça de suíno, foi modelo para uma série de serigrafias de 2006, e também podemos encontrar a sua cabeça na

⁷⁷ Paula Rego: entrevista ao jornal *Observador*, 4 de julho de 2021. Disponível em [www.https://observador.pt/especial](https://observador.pt/especial). Acesso em agosto 2023.

⁷⁸ Paula Rego: entrevista realizada em Lisboa, em março de 2006, publicada na revista das Seleções do Reader's Digest, cit. por Ribeiro, Anabela Mota (2016), *Paula Rego por Paula Rego*, p.61.

⁷⁹ Paula Rego: em entrevista realizada em abril de 2007, no seu estúdio em Londres, publicada na revista *Máxima*, cit. por Ribeiro, Anabela Mota (2016), *Paula Rego por Paula Rego*, p.68.

litografia *Scarecrow*, também de 2006. Esta personagem do imaginário iconográfico de Paula Rego serviu-nos como referência para a criação da máscara do Porco, utilizada pelo personagem do Jornalista durante toda a Ópera.

Igualmente relevante, é a representação do feminino na obra de Paula Rego, a presença quase omnipresente da Mulher: são urbanas e sofisticadas, rurais, figuras históricas, personagens em narrativas reais ou recriadas a partir do universo literário. Na obra de Paula Rego, o corpo da mulher não está, obrigatoriamente, a citar universos femininos, mas toma, muitas vezes, o lugar dos personagens masculinos, sem recorrer a disfarces ou travestismos e usando a ironia e o humor, como na obra *O Jardim do Imperador*, de 2000 (Fig.69), onde surge uma figura que poderia ser Maria Cachucha. Uma mulher de bigode, em pose tipicamente masculina e envergando elementos do imaginário militar. Podemos, também, encontrar a subversão de género, que encontramos em outras obras como as da série *Entre as Mulheres*, de 1997. Paula Rego separa, de forma clara, o modo como as mulheres e os homens se relacionam com a sua obras:

as mulheres, algumas, são honestas com o que sentem. Se é uma coisa que não devem sentir, sentem à mesma. (...) As mulheres compreendem muito melhor os meus quadros” (...) Os homens não se permitem a contradição, pelo menos publicamente, pelo menos não tanto quanto as mulheres. É-lhes exigido que tenham apenas uma face. Concorda? – Concordo absolutamente. Eles têm «o que deve ser». Isto tudo liga com os portugueses e os seus brandos costumes, pois. Há o lado dos brandos costumes, e há o lado da brutalidade e da meiguice.⁸⁰



Figura 51: Louise Bourgeois na sua mesa de trabalho, Chelsea, Nova York, 2000 font Louise Bourgeois - *An Intimate Portrait*

⁸⁰ Paula Rego: em entrevista realizada em abril de 2009, no Museu Casa das Histórias, publicada na revista *Pública*, do Jornal *Público*, cit. por Ribeiro, Anabela Mota (2016), *Paula Rego por Paula Rego*, pp.115-120.

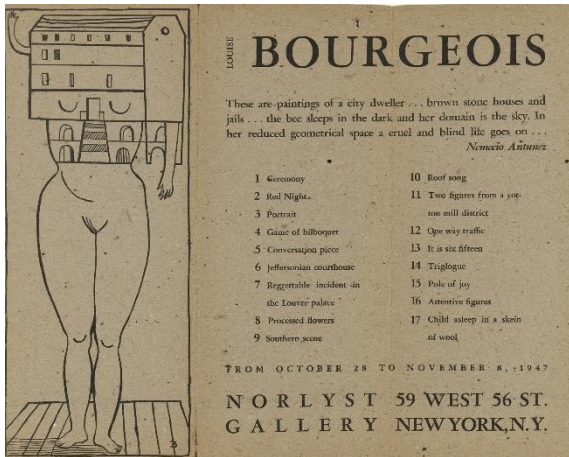


Figura 52: *Femme Maison*, 1947 font Louise Bourgeois - *An Intimate Portrait*

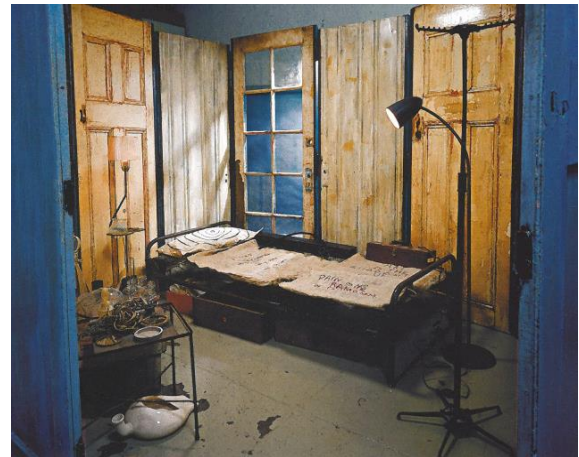


Figura 53: *Cell I*, 1991 font Louise Bourgeois - *The Secret of the Cells*



Figura 54: *Cell I*, 1991 font Louise Bourgeois - *The Secret of the Cells*



Figura 55: *Cell I*, 1991 font Louise Bourgeois - *The Secret of the Cells*



Figura 56: *Cell (Choisy)*, 1990-93 font Bourgeois - *The Secret of the Cells*



Figura 57: *Cell (Choisy Two)*, 1995 font Bourgeois - *The Secret of the Cells*



Figura 58: Cell VI, 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells



Figura 59: Cell (Hands and Mirror), 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells



Figura 60: Cell (Hands and Mirror), 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells



Figura 61: A Dança, 1988 font TATE



Figura 62: Segredo das histórias – Nursery Rymes, 1989 font Casa das Histórias



Figura 63: O Tempo, Passado e Presente, 1990 font Financial Times



Figura 64: A Mulher dos Bolos, 2004 font Creative Boom



Figura 65: War, 2003 font Aparentes



Figura 66: Estúdio em Londres, dispositivo "cénico" para Scarecrow, 2005 font Map Magazine



Figura 67: Scarecrow, 2006 font Swords



Figura 68: O Príncipe Porco casa com a terceira irmã, 2006 font Centro Português de Serigrafia



Figura 69: The Interrogator's Garden, 2000 font Wikiart



Figura 70: O Príncipe Porco – boneco modelo, 2006 font Financial Times

1. Cenografia

Para dar início ao processo de criação do espaço cénico, foi necessário recuperar algumas das questões-chave presentes desde o enunciado original do projeto, assim como algumas das propostas estruturais presentes no imaginário dramatúrgico sugerido.

A ideia de memória, a memória de um período histórico não muito distante, a memória de uma forma de estar. Convocar esse “espaço mental” através da criação de uma proposta cenográfica, que se referencia através da presença física de elementos num espaço, convocados para construir um imaginário possível, a partir de factos reais, presente na ação dramática. Recorreu-se a elementos do campo visual que remetessem ao período histórico em questão, mas não de um ponto de vista “arqueológico”, sem procurar uma ideia de reconstituição “científica” ou etnográfica dos espaços presentes no libreto, em particular a Redação da revista *Eva*, em Lisboa, o Matadouro Municipal e a Morgue, em Torres Vedras.

A proposta cenográfica pretendia focar particular atenção no valor simbólico dos elementos, construídos de raiz ou apropriados, procurando não sobrecarregar o espaço com elementos desnecessário à encenação. Propunha dividir o espaço de representação em três áreas, recuperando a ideia de “tríptico”, mas não de uma forma literal. Cada zona procurava intensificar o ambiente psicológico da ação, modelando o espaço recorrendo a elementos estruturais que contribuíssem para ampliar, no espetador, a sensação de uma ambiência soturna, pouco luminosa, cinzenta, um pouco como o país era visto pelos de fora.

Era imperativo que a proposta cenográfica, consistisse um dispositivo portátil, que possibilitasse a circulação do espetáculo sem ser necessário recorrer a grandes meios.

Em termos operativos, numa primeira fase, foi necessário encontrar a forma como seria dividido o espaço cena nas três áreas de ação dramática, depois de uma visita técnica ao espaço onde o espetáculo iria estreiar – o Centro de Artes e Criatividade (CAC), em Torres Vedras. Ficámos com uma noção clara do espaço disponível e da dimensão reduzida do mesmo, com 8,40 m. de frente por 4,80 m. de profundidade, e uma altura útil de 3,3m; em plano único – a área de representação e os espetadores estariam no mesmo plano (Fig.71/72). Acrescia, ainda,

a não existência de qualquer tipo de bastidor. O confronto físico com o espaço e as suas particularidades condicionou o processo de criação, desde a cor das paredes – cinzento-escuro – que já ajudava a criar o ambiente soturno, à ausência qualquer tipo de panejamento, ao pavimento em granito. Os materiais do espaço dificultavam a acústica, ao potenciar o efeito de eco.

Sugerimos a seguinte organização do espaço; à direita média/baixa, seria a zona da Redação (Lisboa), à esquerda/alta, a zona do Matadouro e da Morgue (Torres Vedras) – que partilhavam a mesma zona. Esta organização das áreas de ação libertava a área central de elementos, permitindo a circulação dos intérpretes na cena, assim como a projeção dos vídeos. A projeção, devido às características do espaço, teria que ser obrigatoriamente frontal; depois, testámos a projeção de alguns dos vídeos sobre o ecrã disponível no espaço e na parede de fundo e optou-se pela projeção diretamente sobre a parede, visto que a imagem não perdia qualidade e libertava o espaço da presença física do ecrã. Esta, para além de reduzir a área útil de representação, seria uma presença impositiva no espaço, pela dimensão e características do ecrã e pela interferência com o projeto de luz, desvirtuando a proposta dramatúrgica.

Na proposta inicial, existia a ideia de criar, para cada uma das áreas cenográficas, estruturas auto-suportáveis, que serviriam para enquadrar e remeter para uma ideia de memória dos espaços tipificados no imaginário coletivo – Redação e Matadouro –, estruturas de forma simples, fundos neutros, que enquadrariam as figuras no espaço cenográfico, como nos quadros de Francis Bacon, anteriormente referidos. Estas estruturas, tinham também o propósito de criar visualmente espaços celulares, o espaço “natural” de cada uma das personagens que protagonizavam as ações que aí decorressem. Estas pequenas estruturas tinham uma função dupla, associando uma dimensão dramática e estética e a outra de ordem prática, ao criarem zonas de bastidor, necessárias à encenação.

Na frente destas estruturas, de natureza mais abstrata, estariam os elementos cenográficos de estética mais naturalista, e que identificavam/sinalizavam os espaços de ação: a Redação, seria sinalizada por uma secretária e uma cadeira; o Matadouro, seria identificável pela presença da bancada de “corte”, onde Maria Cachucha desmanchava as carcaças. Esta mesma bancada seria utilizada, também, como a mesa de autópsia, no final no espetáculo. Por razões de ordem prática e técnica, a estrutura que estava inicialmente pensada para enquadrar o espaço da Redação teve de ser descartada, pois bloqueava a visibilidade das ações dos cantores aos músicos, que estariam colocados na esquerda alta, atrás da área da Redação. A estrutura proposta seria, igualmente, uma barreira para o som, condicionando a sua fruição regular.

Finalmente, a proposta cenográfica propôs: a divisão do espaço em três áreas de representação (Fig.74/77); uma primeira a Redação da revista *Eva* – situada na esquerda baixa/média –, representada por uma pequena secretária em madeira, com a frente e laterais cegas, em forma “caixotão”, para que fosse possível guardar elementos no seu interior, fora do olhar dos espetadores. Sobre o tampo, existia um pequeno candeeiro de braço articulado e um telefone; existia, ainda, uma cadeira em madeira – modelo “cadeira forte”, uma cadeira robusta, característica do período histórico da ação e comum em espaços públicos e privados, mantendo-se ainda nos dias de hoje a sua produção, com a mesma denominação.

No eixo oposto do espaço – na direita/alta de cena –, estaria a área do Matadouro, enquadrado por uma estrutura metálica, tipo biombo, de três folhas, duas das quais fechadas por placas de acrílico leitoso, onde foi pintada uma quadrícula regular de 20x20cm (Fig.86), que procura simular as paredes revestidas a azulejo cerâmico presentes nas imagens de referência do matadouro, de 1942. Para acentuar a leitura do espaço como matadouro/talho, foram projetados dois varões horizontais que serviram de suporte a ganchos em “S”, nos quais foram penduradas as peças de carne. A terceira folha da estrutura era vazada, simulando um arco de porta, que sinalizava as entradas e saídas dos personagens do espaço. Em frente desta estrutura vertical, foi colocada uma bancada de corte, com rodas embutidas, criando um plano horizontal. Esta peça pretendia simular a zona de trabalho da protagonista e, para sinalizar da função da bancada, seria colocada na frente superior uma barra horizontal, que serviria de suporte aos objetos de trabalho – facas e cutelos – na superfície do revestimento em MDF, das duas faces visíveis da bancada, seria “rasgada” uma quadrícula regular, também de 20x20cm, para simular o revestimento a azulejos utilizados neste tipo de equipamentos, pela resistência do material e por questões de higiene e salubridade do espaço de trabalho. A presença das rodas na estrutura permitia a deslocação da bancada no espaço e, em particular, a rotação, revelando o avesso da bancada e escondendo as faces em “azulejo”, procurando construir no espetador uma ideia de maca, na qual repousa o corpo morto de Maria Cachucha, remetendo para o universo imaginário de uma morgue (Fig.87/88).

O projeto de cor, procurou acompanhar a ideia dramaturgica e contribuir para ampliar o ambiente psicológico da ação, em particular a ideia de soturnidade. Procurou-se respeitar, sempre que possível, a natureza dos materiais, alguns deles naturais, como as madeiras (enceradas) presente no espaço da Redação, assim como a textura dos materiais, utilizando-se uma velatura que unificasse o conjunto secretária e cadeira, destacando-as no “espaço soturno” (Fig.90), quando necessário, mas procurando que fossem o menos impositivas possível quando a ação não as implicava. No candeeiro e no estofado da cadeira optou-se pelo preto. A única

presença física de uma cor forte no conjunto das áreas cenográficas foi a utilização pontual do azul forte, uma cor afirmativa, presente na área da Redação no telefone azul. Colocado na secretária e utilizado para o jornalista comunicar com a direção da Revista, é uma citação direta à Censura (Fig.92). No Matadouro, predominam os tons de cinzento, num espaço que procura aproximar-se da recriação verosímil dos ambientes das fotografias a preto e branco, publicadas na *Eva*. Os adereços pretendem remeter para um imaginário de matadouro: com facas e cutelos, ganchos que servem para pendurar as peças de carne desmembradas, citadas no espaço pela presença de um fragmento de cabeça de suíno (Fig.93), também em tons de cinzento e feito no mesmo material das máscaras utilizadas pelos cantores. O cinzento está presente, ainda, nos panos desgastados e utilizados em cena, que são quase farrapos e remetem para a violência dos atos praticados naquele espaço. Nesta área, os únicos elementos claros/luminosos são as duas folhas do biombo que enquadram o Matadouro/Morgue, em acrílico leitoso e que permitem a introdução pontual de cor – o Vermelho –, amplificando o jogo dramático de luz e sombra, presentes na proposta do desenho de luz (de Luís Ferreira).

Para responder à questão da portabilidade, os elementos estruturais do projeto foram criados como um jogo de encaixes – um sistema “Boneca Russa”. Todas as peças estruturais, juntamente com os adereços, podem ser organizadas e embalados num volume com 2m. de largura, por 1m. de profundidade, por 0,70m. (2x1x0,7m.). A peça de maior volume é a bancada do matadouro, que cabe dentro da estrutura metálica do biombo (retiradas a folhas de acrílico, que são presas à estrutura por parafusos e porcas sextavadas). A secretária e a cadeira cabem, arrumados, dentro da bancada do matadouro, assim com os varões horizontais do biombo que suportam os ganchos (que estão presos à estrutura por parafusos sextavados amovíveis). Os restantes elementos da estrutura cenográfica e os adereços cabem arrumados dentro de duas caixas médias de transporte, possíveis também de arrumar dentro espaço livre no interior da bancada, juntamente com os restantes elementos da cenografia.

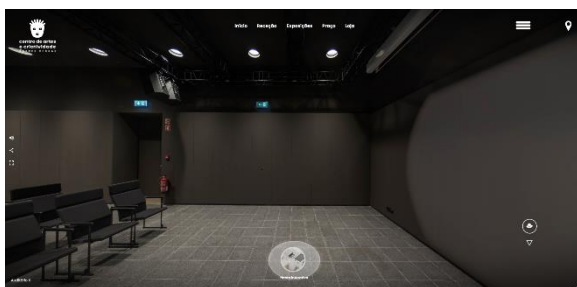


Figura 71: Auditório CAC (prt sc) font <https://visitavirtual.cac-tvedras.pt>

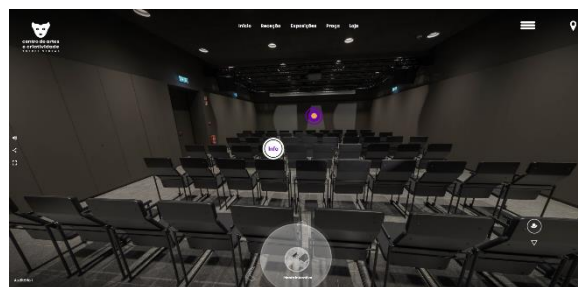


Figura 72: Auditório CAC (prt sc) font <https://visitavirtual.cac-tvedras.pt>

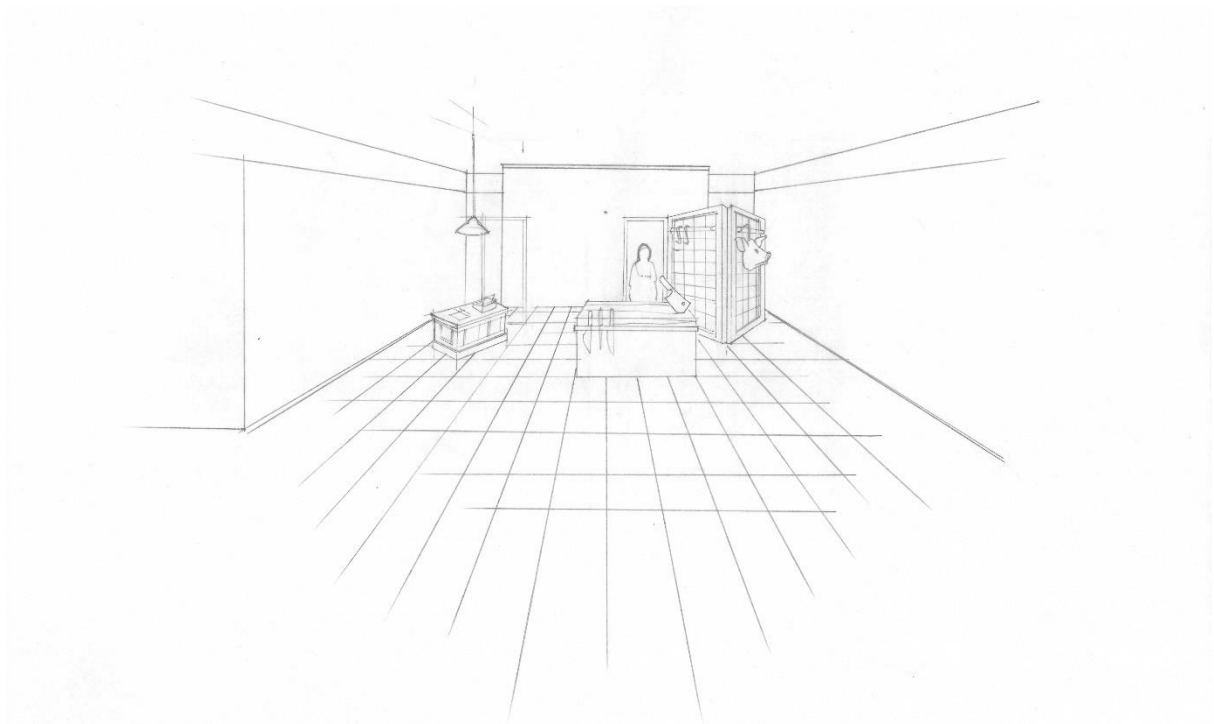


Figura 73: Desenho, esboço inicial da proposta cenográfica

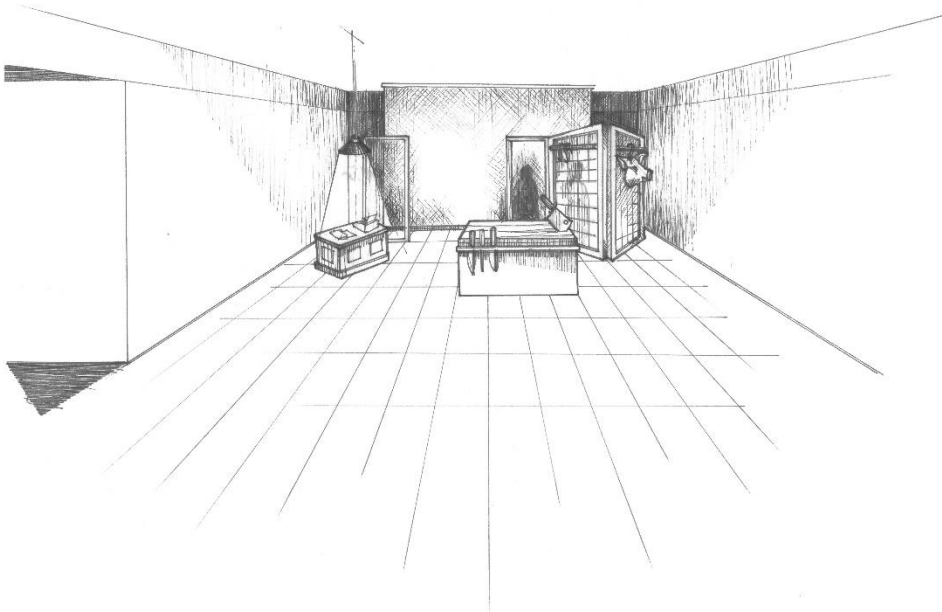


Figura 74: Proposta cenográfica

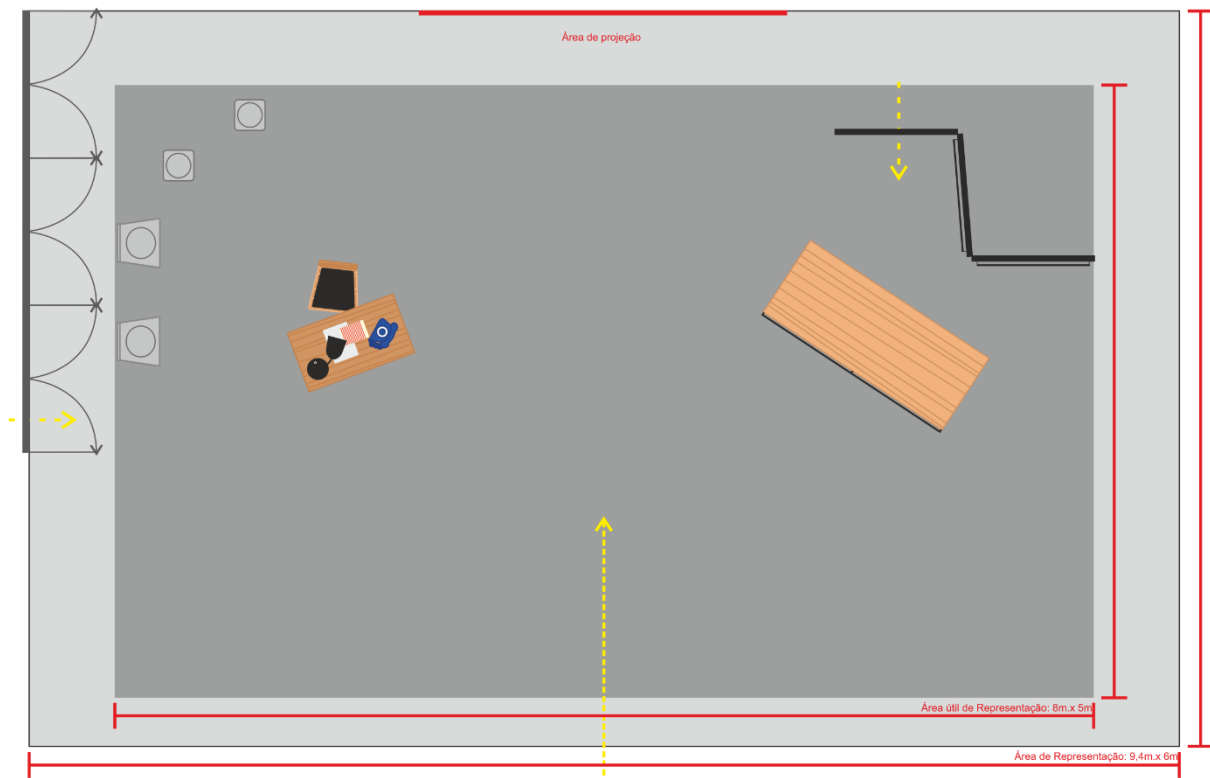


Figura 75: Planta, implantação cenográfica



Figura 76: Fotografia, cena montada (luz de trabalho)

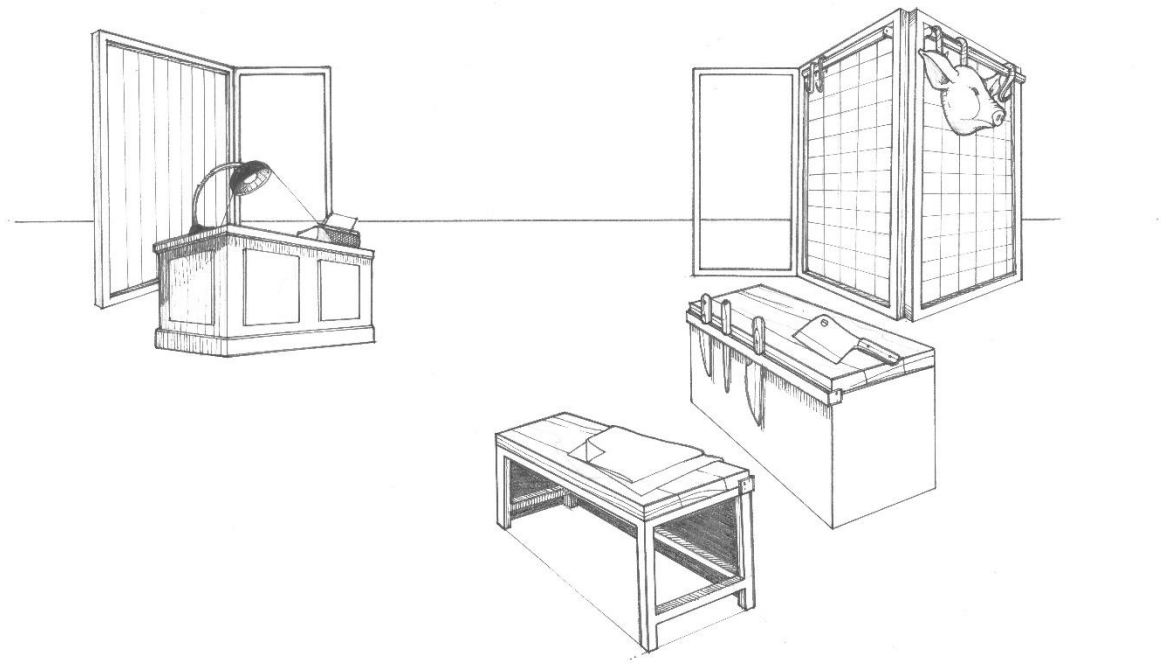


Figura 77: Desenho, elementos cenográficos

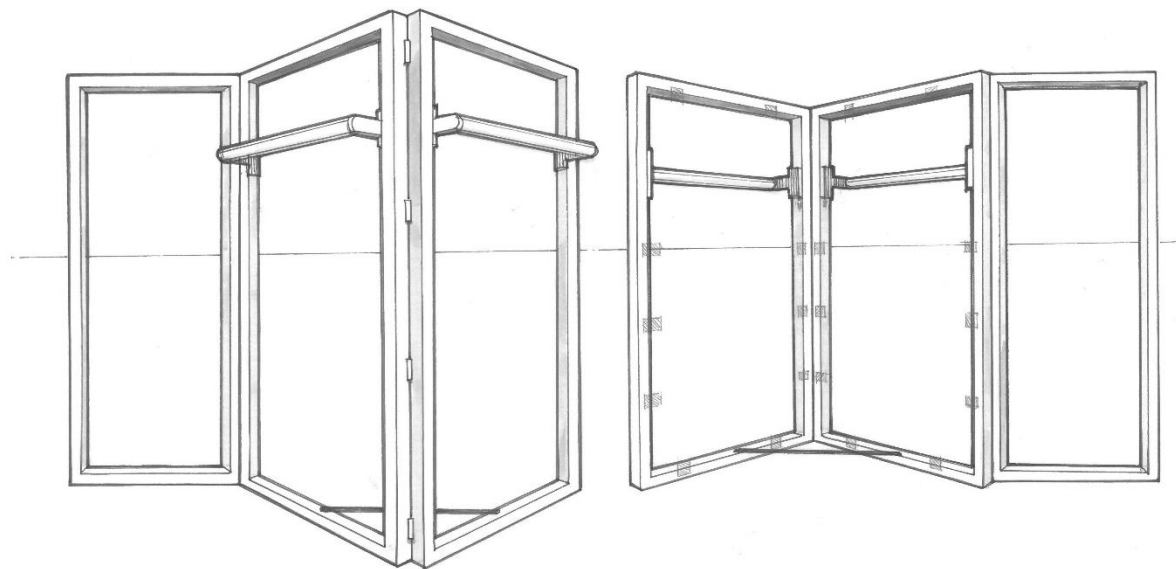


Figura 78: Desenho, estrutura metálica do biombo

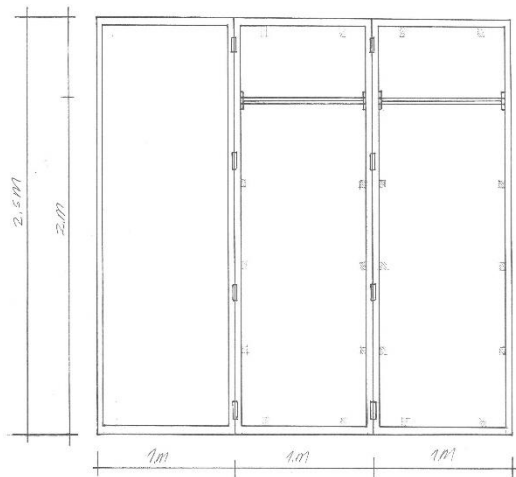


Figura 79: Desenho, alçado do biombo



Figura 80: Estrutura metálica do biombo (em oficina Carpintauto cenários)



Figura 81: Estrutura mesa/bancada, vista frente (em oficina Carpintauto cenários)



Figura 82: Estrutura mesa/bancada, vista interior (em oficina Carpintauto cenários)

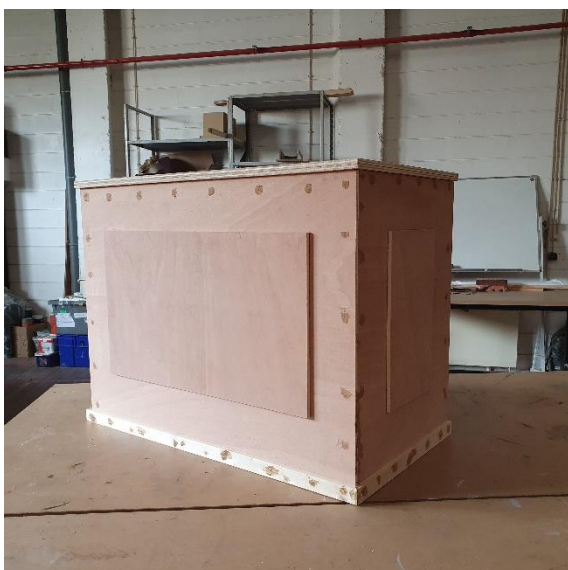


Figura 83: Secretária, vista frente (construção)



Figura 84: Secretária, vista interior (construção)



Figura 85: Mesa/bancada, pintura (em oficina)



Figura 86: Biombo, pintura (em oficina)



Figura 87: Matadouro, conjunto mesa/bancada e biombo (em oficina)



Figura 88: Morgue, conjunto mesa/bancada e biombo (em oficina)



Figura 89: Matadouro, mesa/bancada, biombo e adereços (na cena)



Figura 90: Redação Eva, secretária, cadeira, candeeiro, telefone e adereços (na cena)



Figura 91: Testes de cor, velaturas



Figura 92: Telefone azul, na secretária (na cena)

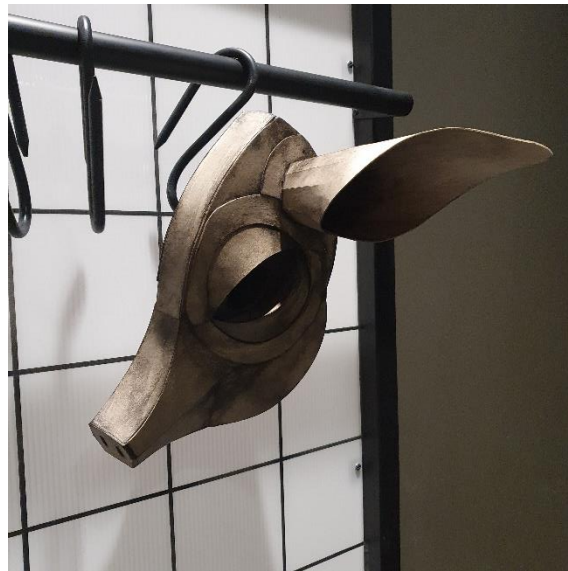


Figura 93: Matadouro (pormenor)

2. Figurinos

A natureza produz semelhanças. Basta pensarmos no mimetismo. É, porém, o homem que possui a mais elevada capacidade de produzir semelhanças. Este dom que o homem tem não é senão um rudimento da violenta coação a que ele estava sujeito outrora, para ser semelhante e assim se comportar”

Walter Benjamin, Sobre a Faculdade Mimética in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 1933.

Tal como sucedido para dar início ao processo de criação da proposta cenográfica, para desenvolver o projeto de figurinos, também foi necessário ter em mente o enunciado do projeto e o projeto dramático. Na proposta de figurinos está presente, de forma clara, pensamos, a ideia da memória de um período histórico.

Procurámos perseguir pontos de semelhança entre as personagens reais e as figuras contruídas e presentes na ação dramática, tentando reproduzir um imaginário dramático e alcançar uma aproximação à estética da época. Recorremos, como referência, às fotografias publicadas na reportagem da revista *Eva* (Fig.5/6), onde encontramos imagens da Maria Cachucha e do jornalista Rogério Freitas, enquadrados numa estrutura social tipificada e estratificada, diretamente relacionada com o contexto social de cada indivíduo. A ruralidade está presente na forma de vestir de Maria Cachucha, o lado “excêntrico” da sua personalidade, que deu origem à reportagem não transparece no vestuário que enverga, podendo nós enquadrar as suas vestes dentro do universo rural e semelhante ao das mulheres suas contemporâneas, distantes da sofisticação urbana da capital. Não reconhecemos, nas imagens disponíveis, qualquer ideia de “sofisticação” no vestuário do Jornalista; encontramos a urbanidade, mas a figura apresenta-se vestida dentro do contexto profissional, e para aquela situação em concreto.

O projeto de figurinos contempla nove “coordenados”⁸¹, para cinco personagens e quatro músicos. Os músicos estão presentes em cena e não se limitam a interpretar os instrumentos: têm interações pontuais com os personagens, o que faz deles “figurantes” ou “atores secundários”. As personagens principais presentes na ação são: Maria Cachucha interpretada, pela *Mezzo Soprano* Susana Teixeira; Jornalista/Repórter, interpretado pelo *Barítono* Christian Lyân; e as personagens Estagiário/Fotógrafo, Maria Cachucha (jovem) e Médico, interpretadas pela *Soprano* Célia Teixeira.

⁸¹ *Coordenado*: conjunto de peças de vestuário, calçado e acessórios que compõem o Figurino, utilizado pelo performer.

A proposta inicial para o figurino da Maria Cachucha (Fig.94), e que seria igual para as duas cantoras, consistia no seguinte coordenado de peças: uma saia rodada, franzida na cintura, num tom cinza médio; um avental com dois bolsos e sem peitilho, ligeiramente franzido na cintura, num cinza claro; uma blusa de manga comprida, ligeiramente franzida no ombro; e um lenço de cabeça preto; para o calçado, sapatos de presilha com salto curto, com meias de linha até ao joelho, como era visível nas fotografias da reportagem.

Para o Jornalista/Repórter, propusemos: como base, um fato calça blazer, em tecido de fantasia – “riscado” ou “xadrez”, em tons de cinza –, uma versão aligeirada da farda utilizada pelas “figuras do sistema”, que eram identificados como grupo de personalidades ligadas ao regime político pela utilização generalizada de fatos escuros, camisas brancas, com gravata, e óculos de massa preta, à imagem de Salazar –, camisa de corte clássico em tecido branco cru ou creme; para alimentar o jogo teatral, optou-se por propor a utilização de suspensórios, em vez de um cinto; gravata de largura média, com padrão riscado; uma gabardine de corte clássico, com cinto, em tom creme, remetendo para o imaginário coletivo da figura “jornalista”, alimentada pela representação do personagem-tipo no cinema da época; sugeriu-se, ainda, um chapéu de feltro com aba média (modelo denominado de *Fedora*⁸²), típico da indumentária masculina desde os anos 20; para calçado, sapatos de atacador modelo *Oxford*⁸³, de cor castanha, com meias escuras (Fig.97).

Para a Maria Cachucha (jovem) propusemos o mesmo coordenado anteriormente descrito, retirando apenas o lenço de cabeça preto, utilizado pela Maria Cachucha adulta, que poderia ser indicativo da condição de viúva; para facilitar as mudanças de figurinos, justificados pela necessidade de “dobras” de personagem pela cantora, procurou-se simplificar a estrutura dos coordenados, mantendo a relação de semelhança nos códigos visuais para tornar perceptível, ao espetador, as diferentes personagens e as respetivas atividades profissionais. Deste modo, para o Estagiário/Fotógrafo, propôs-se como base umas calças de corte clássico, em tom cinzento, uma gabardine simples, de corte em trapézio (A) sem ser cintada, e um lenço de pescoço em vez da clássica gravata, para permitir que a cantora mantivesse como base a camisa da personagem Maria Cachucha. Voltámos a propor a utilização do chapéu de feltro, com aba

⁸² *Fedora ou Borsalino*: é um tipo de chapéu originalmente em feltro, de pelo de coelho, fabricado segundo o formato do chapéu Panamá, que fez grande sucesso no século XX, a partir dos anos 20.

⁸³ *Sapatos Oxford*: os sapatos Oxford são um clássico da moda masculina que remontam ao século XIX, na Universidade de Oxford, em Inglaterra. Na época, os estudantes usavam botas altas e desconfortáveis, que não eram adequadas para caminhar pela cidade. Foi então que os alunos começaram a procurar um modelo de calçado mais confortável e elegante e, assim, nasceram os sapatos Oxford, com design simples e elegante, que os tornou populares entre os estudantes e os professores da universidade.

Disponível em [www.https://salaovirtual.org/sapatos-oxford-historia-e-dicas-de_](https://salaovirtual.org/sapatos-oxford-historia-e-dicas-de_) Acesso em setembro 2023.

média, com a mesma justificação dramaturgica, acrescida da necessidade prática de esconder o cabelo comprido da cantora; como calçado, o mesmo modelo utilizado pelo Jornalista, apenas numa cor diferente, o preto (Fig.99).

Para o Médico-legista, propusemos manter as calças e calçado, acrescentando uma bata médica branca, larga para disfarçar a anatomia feminina e uma touca cirúrgica para esconder o cabelo (Fig.101).

Relativamente aos Músicos: a proposta era criar uma base neutra, de um conjunto de calça e camisa em preto, distinguindo os músicos homens de mulheres apenas pela utilização de diferentes acessórios. Os homens utilizavam gravata e suspensórios, as mulheres laço de pescoço. Havia, no entanto, um elemento comum ao grupo que procurava enquadrá-lo no discurso dramaturgico, e associar a sua presença física à área de ação Redação, junto da qual estavam colocados – umas mangas de alpaca⁸⁴, cinzentas, que pretendiam ser uma citação direta ao ambiente de uma redação e à atividade dos redatores (Fig.103).

Como projeto de cor, procuramos desenvolver uma paleta de tons com base em variações de cinzentos, chegando até ao preto, com apontamentos de tons na gama dos crus, chegando no máximo aos laranjas suaves; remetendo para a representação mimética das páginas da revista *Eva*, amarelecidas pela ação do tempo. À semelhança da proposta cenográfica, procuramos ir ao encontro do projeto dramaturgico e ao ambiente psicológico e visual da cena, procurando alimentar a dimensão da “fábula”, sem deixar de ter em conta a necessidade prática de recortar as figuras no espaço. Isto fez com que propuséssemos, dentro do espectro dos cinzentos, tons da gama de intensidade média, para a mais clara. O negro/preto estava reservado para situações específicas, como o lenço de cabeça da protagonista, que respeita as imagens de referência, e para os figurinos dos músicos, procurando “diluir” o peso visual do conjunto no espaço, para lhes retirar protagonismo excessivo e descontextualizado do projeto dramaturgico.

⁸⁴ Mangas de alpaca são peças de vestuário utilizadas por funcionários administrativos durante as suas tarefas diárias, em meados do século XX. São mangas postiças, desde os punhos até ligeiramente acima dos cotovelos, apertadas nas extremidades com um elástico. Serviam proteger a roupa pessoal dos borrões originados pela tinta permanente das canetas e da tinta das máquinas de escrever e carimbos utilizados na rotina diária.

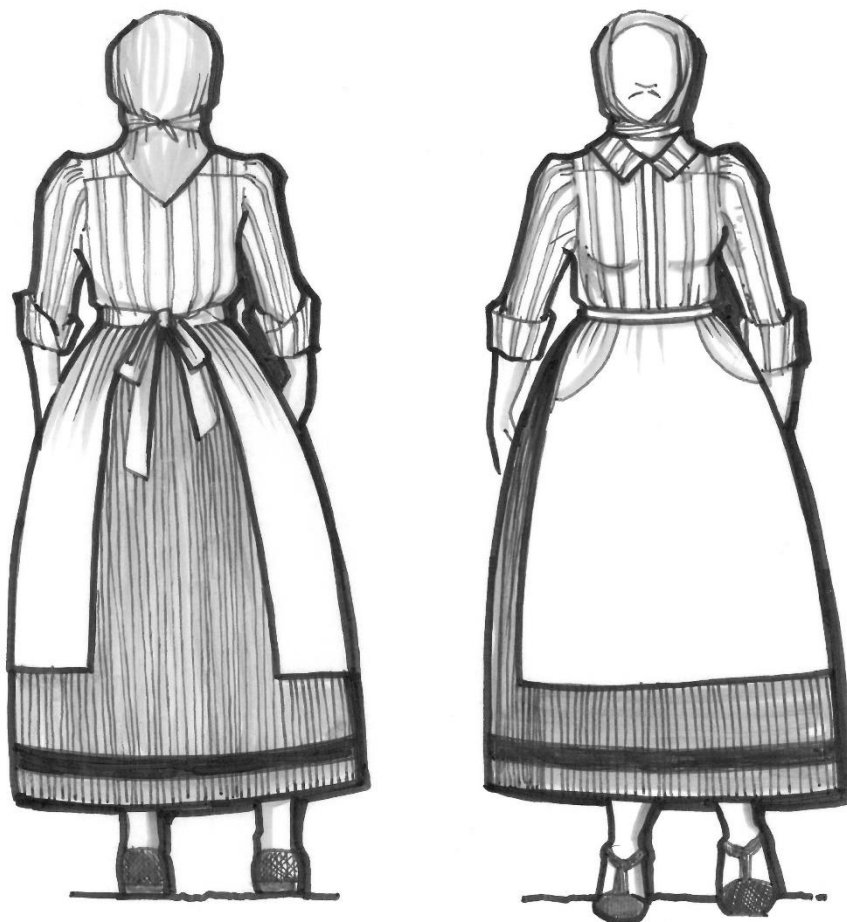


Figura 94: Maria Cachucha, proposta de figurino



Figura 95: Maria Cachucha (foto de ensaio)



Figura 96: Maria(s) Cachucha(s) (foto de ensaio)

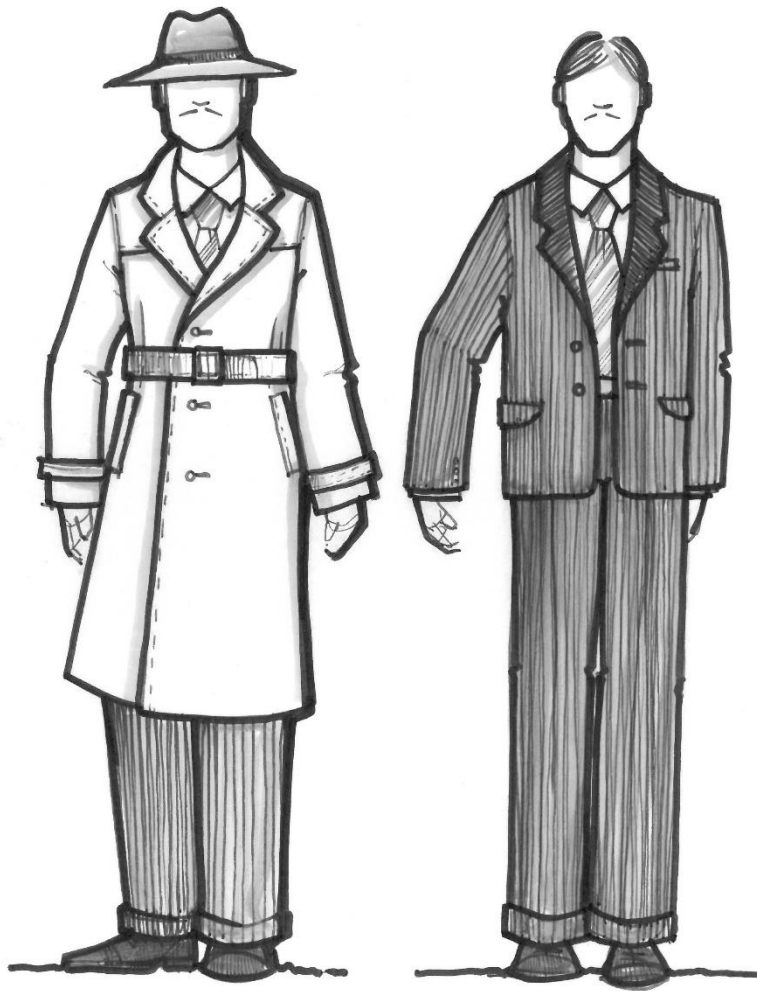


Figura 97: Jornalista, proposta de figurino



Figura 98: Jornalista (foto de ensaio)

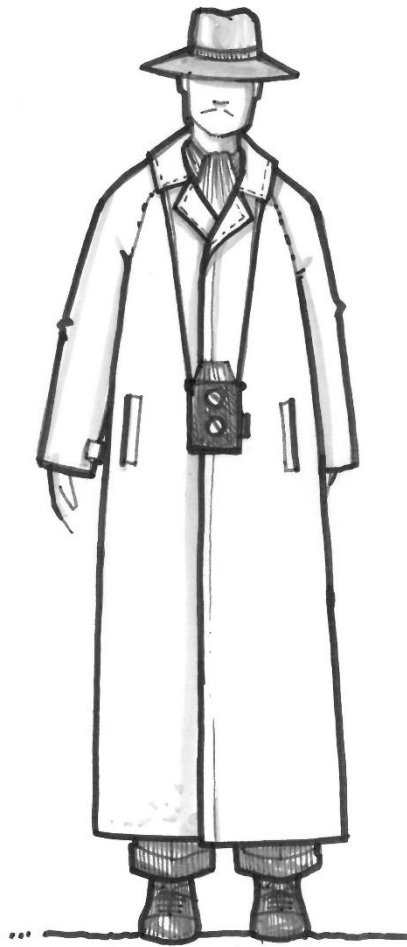


Figura 99: *Fotógrafo, proposta de figurino*

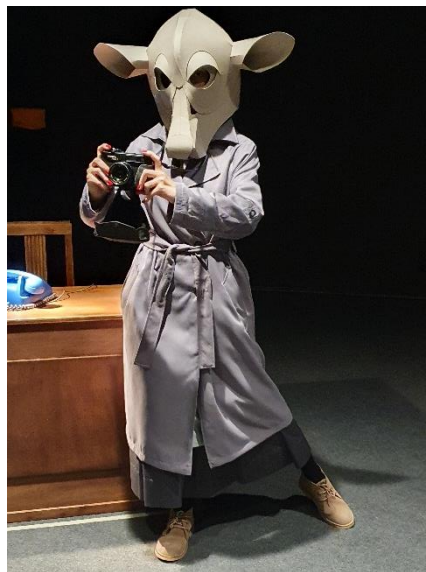


Figura 100: *Fotógrafo (foto de ensaio)*

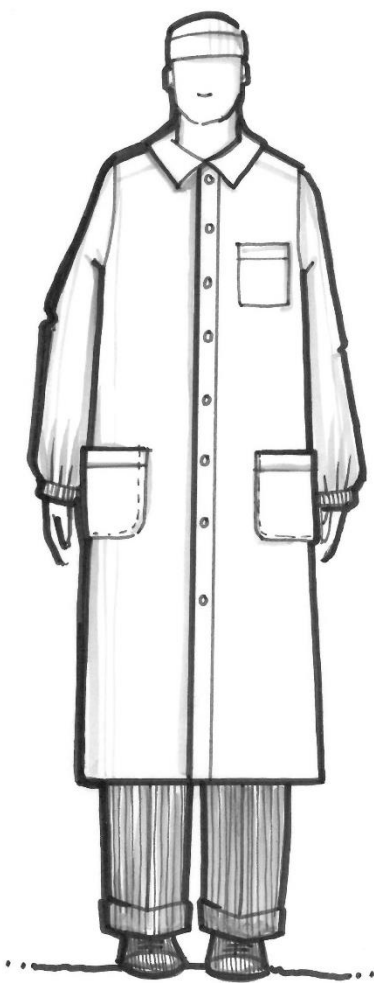


Figura 101: Médico, proposta de figurino

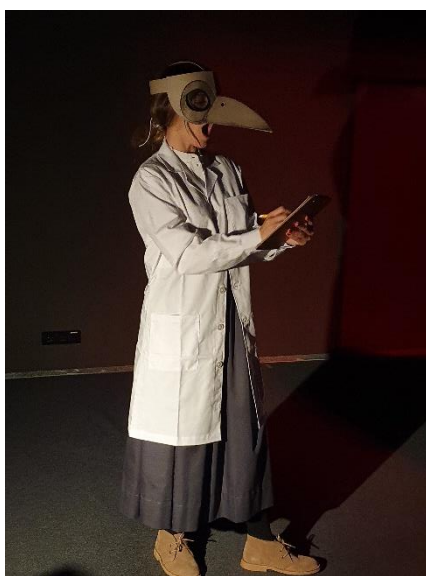


Figura 102: Médico (foto de ensaio)

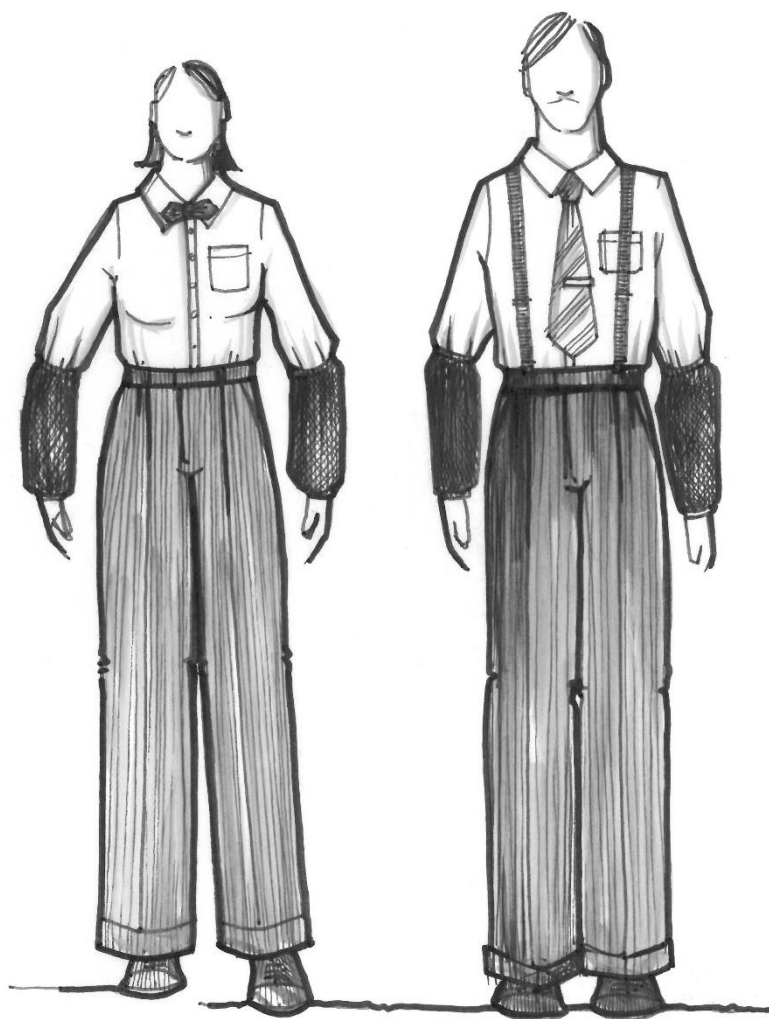


Figura 103: Músicos, proposta de figurino



Figura 104: Músicos (foto de ensaio)

3. Máscaras

O elemento visual identificativo deste projeto são as máscaras dos animais, feitas em cartão cinzento. Não estavam previstas no enunciado inicial, pelo menos da forma nem com a dimensão dramática que que adquiriram no objeto final. Havia o desejo inicial de que existisse uma máscara de porco, para ser utilizada pela protagonista, já com o propósito de amplificar o aspeto grotesco da cena e conferindo-lhe uma ambiência um pouco surreal, no intuito de afastar o projeto de uma linha mais naturalista e historicista, mas sem deixar de ter em conta a dimensão humanista da proposta dramática. Existia, também, uma necessidade de natureza prática, a de ajudar na construção de identidade visual de Maria Cachucha para lá da simples caricatura. Na primeira versão do projeto, a personagem estava atribuída a um cantor homem, com características físicas bastante diferentes da figura real: esta distribuição de papéis teria levantado, também, questões de outra natureza – de género, de representatividade, do travestismo na cena etc. –, mas, por motivos de agenda, o cantor teve que abandonar o projeto, sendo substituído pela cantora Susana Teixeira. Ainda assim, a ideia da máscara foi mantida, agora para ser utilizada pela Maria Cachucha (jovem), na cena 7, que remete para as memórias de infância da protagonista.

A construção de um espetáculo é como um “organismo vivo”, em constante mutação; no processo de ensaios, e na experimentação prática de ideias abstratas, surgiu o pedido de uma segunda máscara, um segundo animal, também dentro do universo do Matadouro, a de uma vaca/vitela.

Com a criação deste novo animal, foi alterada a distribuição das máscaras pelos personagens. Passaram a ser utilizadas pelos forasteiros, o Jornalista e o Fotógrafo, os de fora, que vêm em busca da figura “excêntrica” de Maria Cachucha. Recorrendo à ironia, a proposta de encenação atribui figuras de animais rurais aos personagens urbanos, que representam o poder da informação do sistema e são as figuras da propaganda oficial. Neste caso, sublinha-se o uso da ironia e do absurdo na afirmação de uma leitura e posicionamento político face ao período histórico tratado. Ao Jornalista, é atribuída a máscara do porco, e ao Fotógrafo/Estagiário a vaca/vitela. Procura-se descolar as personagens da imagem dos intérpretes, velando-lhes a identidade pública e remetendo-as para o plano do simbólico, “representam os “Porcos” dos poderosos e a inocência da “Vitela” sacrificial. Mantendo-se a postura humana, abdica-se da mímica do comportamento animal.

Uma leitura superficial, pode relacionar a utilização de máscaras com o universo Carnavalesco, típico da região (em particular com a figura tradicional dos “Cabeçudos”), mas esse não foi o propósito que motivou a criação das máscaras, apesar de não podermos ignorar o imaginário torreense. Na realidade, essa foi apenas uma (feliz) coincidência, amplificada pelo simbolismo do espaço onde iria estrear o espetáculo, o Centro de Artes e Criatividade (CAC), que acolhe, num dos corpos do edifício, o Museu do Carnaval. Aliás, nas récitas realizadas noutros espaços, não pode existir essa leitura.

Estas máscaras foram criadas como objetos únicos. O processo de criação e construção, partiu da observação de imagens de referência: fotografias dos animais, ou representações criadas por artistas plásticos, como é o caso já referido o “Príncipe Porco”, de Paula Rego. A criação destas peças procurou, desde o início, encontrar semelhanças com a anatomia de cada um dos animais, mas deixando espaço para a “fábula”, através da simplificação e da abstração de algumas formas. A construção teve por base o processo de tentativa e erro, até encontrar formas e volumes que remetessem para a morfologia de cada um dos animais, em busca da volumetria final para cada uma das máscaras. O processo começou na construção de uma estrutura base, que já continha as linhas de força que sugeriam a “semelhança” da forma pretendida, já com uma dimensão onde coubesse a cabeça do utilizador e permitisse a construção de um “colarinho” que desse estabilidade à estrutura, assente nos ombros do utilizador. Com a estrutura base ajustada a cada um dos intérpretes, foram marcados os pontos que permitiam a visão, respiração e audição. Este era, para nós, um dos maiores desafios, porque as necessidades práticas dos utilizadores poderiam deformar as estruturas e afastar a semelhança com uma anatomia reconhecível. Mas, para além das questões formais, era obrigatória a funcionalidade, que permitisse a utilização confortável e fluída nos movimentos por parte dos cantores. Para o efeito, foi necessário mediar a relação forma-função e, por vezes, houve que “sacrificar” alguns aspetos de ordem estética, em benefício das necessidades técnicas. Respeitando estas premissas, chegámos aos objetos finais, que tinham em conta as necessidades técnicas dos cantores, em particular a visão, pois a volumetria das máscaras anulava, em alguns ângulos, a visão periférica; e a acústica, motivada em parte pela natureza do material utilizado na construção – cartão prensado, cinza – que abafava o som no interior das máscaras, afetando a projeção da voz dos cantores. Para reduzir esta condicionante, foram rasgadas pequenas aberturas na estrutura, posteriormente cobertas com rede tule, e os interiores das máscaras foram impermeabilizados com uma mistura de tinta e cola branca o que, para além de permitir refletir as ondas sonoras, reforçava a estrutura interna do cartão.

A pintura foi utilizada para destacar alguns aspetos da volumetria das máscaras, procurando ampliar a dimensão dramática do objeto, e criar a ilusão do uso. Foram utilizadas apenas aguadas com tinta preta, jogando com o grau de diluição na opacidade/ transparência; no caso da Máscara da Vaca, foram utilizadas manchas, para simular o padrão da pelagem do animal.

Existe ainda uma terceira máscara, que é utilizada nas cenas finais pela cantora Célia Teixeira, quando interpreta o Médico-legista. Esta máscara distancia-se um pouco das outras, quer pela forma, quer pela dimensão; é uma citação direta às máscaras utilizadas pelos médicos durante a peste negra no século XIV, que se caracterizavam por um bico longo, que remetia para os bicos de algumas aves. Podemos associar este tipo de máscara às utilizadas por algumas das personagens da “Commedia dell’Art” e às figuras do Carnaval Veneziano.

A utilização das máscaras ajudou, de forma substancial, a construção de alguns dos personagens, em particular nos interpretados pela cantora Célia Teixeira, que se desdobrava em três personagens, dois deles com máscara. Utilizava a máscara de Vaca para o Fotógrafo/Estagiário, que remetia o seu rosto para o anonimato, alimentando o mistério e a curiosidade do espetador, quando começava a revelar a sua feminilidade ao despir a gabardine. De seguida, revela a sua juventude ao retirar a máscara, na cena 7, e assumindo em pleno a figura da Maria Cachucha (jovem), na sequência em espelho, onde as duas Cachuchas são colocadas frente a frente, e a adulta é confrontada com a sua imagem jovem, “Sou bela; Tão bela; Jovem tão jovem; Só bela, Eu – ela; Ela – ela; Eu – eu”. Nas cenas finais, em que assume o papel do Médico-legista, surge em cena já com a máscara colocada, libertando-se das imagens construídas anteriormente com a ajuda do figurino.

As máscaras valorizaram muito a cena, a construção das personagens (o andar, o movimento cénico) mas também trouxeram uma nova cor ao som, na voz dos cantores numa abordagem musical com um caráter mais grave, denso e de tonalidade escura e cortante!

Se outrora os jornalistas (na entrevista) eram eles quem pretendiam fazer escárnio e linchar a figura de Maria Cachucha... nesta contemporaneidade, invertem-se os papéis e a máscara acentua e valoriza a dramaturgia do espetáculo⁸⁵.

⁸⁵Linda Valadas, Encenadora e Dramaturga do projeto *Não Há Machado que Corte*, 2023



Figura 105: Máscara, proposta inicial



Figura 106: Máscara Porco



Figura 107: Máscara Porco, sem pintura (v. frente)



Figura 107: Máscara Porco, sem pintura (v. costas)



Figura 109: Máscara Vaca



Figura 110: Máscara Vaca, sem pintura (v. frente)



Figura 111: Máscara Vaca, sem pintura (v. costas)



Figura 112: Máscara Médico



Figura 113: Máscara Médico, teste de pintura

CAPÍTULO III

. O Espetáculo

Até à estreia de um espetáculo, é natural que as propostas sejam sujeitas a ajustes, pequenas alterações, acrescentados novos conteúdos e que exista até, o descartar de elementos que numa fase inicial pareciam indispensáveis. Este caso não foi exceção e sofreu o mesmo processo, em particular no projeto visual.

Neste capítulo, faremos a descrição do objeto final, com destaque para as alterações às propostas iniciais dos projetos de Cenografia e Figurinos e faremos uma descrição breve do espetáculo, cena a cena.

No que se refere às propostas cenográficas iniciais, na implantação dos elementos cenográficos no espaço, não se registaram grandes alterações estruturais, mantendo-se as áreas de ação dramática nas zonas propostas: a Redação da revista Eva na esquerda/média, e o Matadouro/Morgue na direita/alta. Elemento significativo, pois influenciou a perceção acústica dos espetadores e a qualidade do som no espaço, foi a colocação de um “tapete” em alcatifa industrial (cinza), que abrangia toda a área de representação e anulava o efeito de eco na sala, ampliado pelo pavimento em granito. Uma alteração no espaço, ainda relacionado com as questões de natureza sonora, mas que não alterou de forma significativa o projeto cenográfico, foi a colocação dos músicos (que se mantiveram próximos da zona da Redação) numa configuração em L, respeitado a arquitetura da sala, em vez da ideia inicial de duas linhas paralelas, citando a organização formal de uma redação. Ponto importante para solucionar a não existência de bastidores na sala, foi a proposta da encenação de utilizar a linha de armários (zona de arrumos da sala), situados à esquerda de cena, como bastidor, o que permitiu maximizar o jogo teatral.

A proposta de figurinos inicial foi, também, sujeita a pequenos ajustes, motivados por questões de ordem prática na cena, orçamentais, ou para amplificar o jogo dramático. No entanto, nenhuma das alterações desvirtuou o projeto inicial. No caso de Maria Cachucha (fig.95/96), não houve nenhuma alteração significativa no coordenado, apenas optámos por uma blusa lisa, de cós sem gola, com peitilho que acentuava o lado feminino da figura, mas mantinha as restantes características da proposta inicial. A alteração mais significativa foi a do calçado, que em vez dos sapatos de presilha propostos inicialmente, que produziam ruído ao caminhar e condicionavam a fisicalidade da personagem, foram trocados por sapatos

abotinados com sola de “toucinho”, de cor crua que, para além de não produzirem ruídos parasitas, eram mais flexíveis e confortáveis para as cantoras.

O coordenado do Jornalista só sofreu uma alteração, trocamos a gravata por um laço, para acrescentar um elemento de possível “comicidade” à figura, em conjunto com a opção dos suspensórios (Fig.98).

Os coordenados que foram sujeitos a maior número de alterações foram os utilizados pela cantora Célia Teixeira, por motivos ordem prática, pois, durante o espetáculo, desmultiplicava-se por três personagens. As alterações procuraram maximizar a fluidez da ação dramática e do espetáculo como um todo. Foi decidido que o coordenado base para todo o espetáculo seria o da Maria Cachucha (jovem), igual em tudo à protagonista, à exceção do lenço de cabeça, que a jovem não utilizaria; para o Estagiário/Fotógrafo (Fig.98), ao coordenado base apenas se acrescentaria uma gabardine, que anulava a visibilidade do figurino base e, com a utilização da máscara Vitela/Vaca e a utilização de uma máquina fotográfica, sinalizava a figura sem necessitar de grandes alterações no figurino e abolindo a necessidade das calças. Para o Médico-legista (Fig.102), repetiu-se o mesmo princípio e, neste caso retirou-se ao coordenado base o avental, para reduzir o volume da figura, e manteve-se a bata médica, em conjunto com a nova máscara.

No caso particular da proposta de figurinos dos músicos, foi mantida a estrutura base de calças e camisa pretas com “mangas de alpaca” cinza, e apenas foram retirados os acessórios – gravatas, laços e suspensórios (Fig.104).

. Descrição da Ópera *Não Há Machado que Corte*

Estrutura: Espetáculo em Dez Cenas mais um “preâmbulo”

Preâmbulo: este preâmbulo ou Cena 0, acontece no *foyer* do espaço de acolhimento, nos momentos antes da abertura de portas para a sala de espetáculo e, consiste na circulação do Jornalista, já vestido com o figurino e envergando a Máscara de Porco, entre os espectadores que aguardam o início do espetáculo; procura criar um momento de estranheza.

Cena 1: A Caminho de Torres Vedras, Noite de Trovões e Tempestade

Os espetadores entram dentro da sala, a luz de público é baixa, o Jornalista e o Fotógrafo circulam entre os espectadores, interagindo com alguns, pontualmente; em simultâneo, Maria Cachucha entra na sala de forma anónima com o rosto tapado por um saco de papel.

Esta primeira cena serve para contextualizar o espetador, é protagonizada pelo Jornalista e o Fotógrafo e apresenta a relação entre os dois personagens. Espacialmente, acontece no trajeto entre a redação, em Lisboa, e Torres Vedras.

Cena 2: Barbearia

Esta dá continuidade à anterior, e mantém os mesmos dois personagens. Espacialmente, acontece na barbearia local, onde os dois vão procurar por Maria Cachucha. Este espaço dramático não existe fisicamente e é referenciado pela projeção de um pequeno vídeo.

Cena 3: Redação da revista *Eva*

Esta cena acontece no espaço da Redação da revista *Eva*, já em Lisboa, e consiste num telefonema entre o Editor e o Jornalista (as duas personagens/vozes são feitas pelo Jornalista). O Editor insiste com o Jornalista para que volte, nessa mesma noite, a Torres Vedras, para procurar Maria Cachucha e confirmar o rumor que existe quanto à identidade desta, e que leve o Fotógrafo para registar os factos.

Cena 4: Redação da revista *Eva* e Matadouro

Esta cena é a continuação da anterior e decorre, inicialmente, na Redação, de onde o Jornalista e o Fotógrafo saem de regresso a Torres Vedras. Na mesma noite escura, esta é a cena em que temos o primeiro contacto com a protagonista Maria Cachucha. Ainda vemos apenas a sua sombra, nas folhas do “biombo” – as paredes do Matadouro.

Cena 5: Maria Cachucha no Matadouro

Esta é a cena de apresentação da figura da Maria Cachucha (é um solo), no seu local de trabalho, o Matadouro e em plena atividade.

Cena 6: Jornalista (assistido pelo Fotógrafo) e Maria Cachucha

Esta é a cena do encontro entre os três personagens, no espaço do Matadouro, e onde a protagonista se apresenta e descreve a sua história de vida, ao responder às perguntas do Jornalista.

Cena 7: Cena da Infância e do Sonho

Esta poderá ser a cena onde encontramos mais presente a “fábula”. Na estrutura do espetáculo, é o momento em que a protagonista se confronta com a sua inocência juvenil, e com a reação do outro à sua singularidade. Espacialmente, a ação é dividida entre a área do Matadouro e o centro da cena, onde tem lugar o “sonho” (que é um dueto em espelho entre as duas Marias Cachuchas). Estão presentes, nesta cena, quatro personagens: Maria Cachucha, o Jornalista, o Fotógrafo e a Maria Cachucha (jovem). A mudança de personagens, de Fotógrafo para Maria Cachucha e de volta a Fotógrafo, acontece em cena, à vista dos espetadores.

Cena 8: Regresso a Lisboa

Esta cena que acontece no regresso à Redação da revista e, é protagonizada pelo Jornalista e pelo Estagiário/Fotógrafo. Procura apresentar a realidade vivida pelos jornalistas no contexto político e histórico da ação, e a sua relação com a Censura – “risca aqui, risca acolí (...) Nada ficou... Algo ficou”.

Cena 9: Quase Fim

Nesta cena há uma passagem de tempo na ação, aproximadamente dezoito anos (1942-1960). Ainda na Redação da revista, o Jornalista recebe um telefonema a informá-lo da morte de Maria Cachucha, e que era desejo desta que o Jornalista estivesse presente na sua autópsia. O Jornalista regressa a Torres Vedras para o efeito. Espacialmente, a ação decorre na Redação, no trajeto entre Lisboa e Torres Vedras e na Morgue.

Cena: 10 Epílogo

A cena final acontece na Morgue de Torres Vedras, onde vai acontecer a autópsia de Maria Cachucha. Estão presentes o Médico-legista, o Jornalista e Maria Cachucha, morta e tapada por um lençol. Esta cena, recupera a questão, a dúvida, o “rumor” quanto à verdadeira sexualidade da protagonista, facto que despoletou a ação inicial. Mas o espetador fica sem saber a resposta à questão, porque o “espírito” da protagonista ergue-se e abandona o espaço, deixando no ar a questão, mas também uma possível resposta de natureza humanista: “homem ou mulher, o importante é ser capaz...ser capaz!”



Figura 114: Cena 3 (foto de ensaio)



Figura 115: Cena 3 (foto de ensaio)



Figura 116: Cena 4 (foto de ensaio)



Figura 117: Cena 6 (foto de ensaio)



Figura 118: Cena 6 (foto de ensaio)



Figura 119: Cena 7 (foto de ensaio)



Figura 120: Cena 7 (foto de ensaio)



Figura 121: Cena 7 (foto de ensaio)



Figura 122: Cena 7 (foto de ensaio)



Figura 123: Cena 7 (foto de ensaio)



Figura 124: Cena 7 (foto de ensaio)



Figura 125: Cena 7 (foto de ensaio)

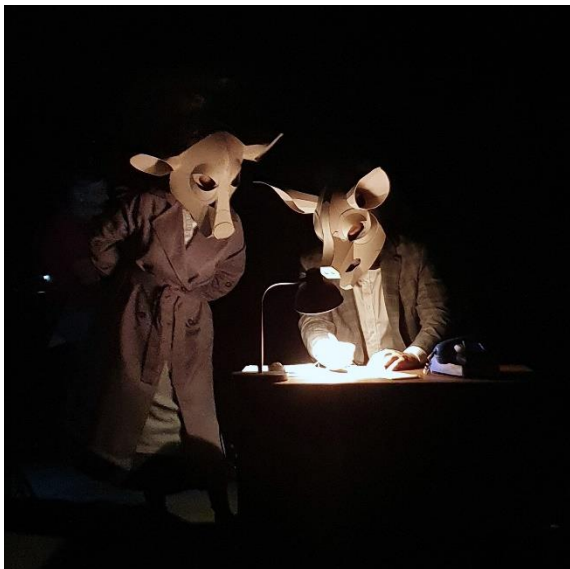


Figura 126: Cena 8 (foto de ensaio)



Figura 127: Cena 8 (foto de ensaio)

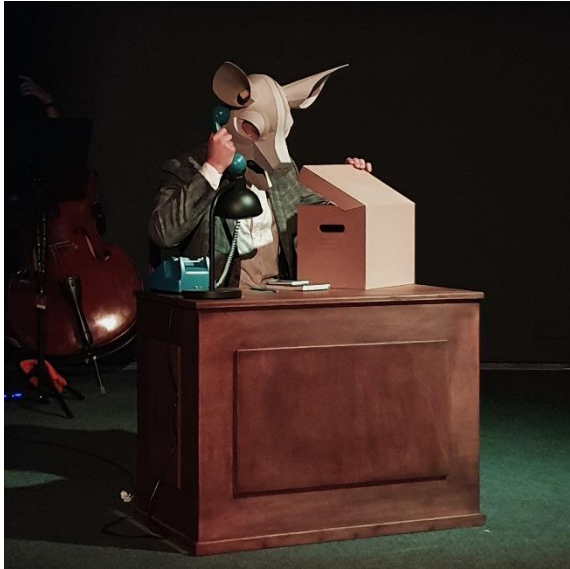


Figura 128: Cena 9 (foto de ensaio)

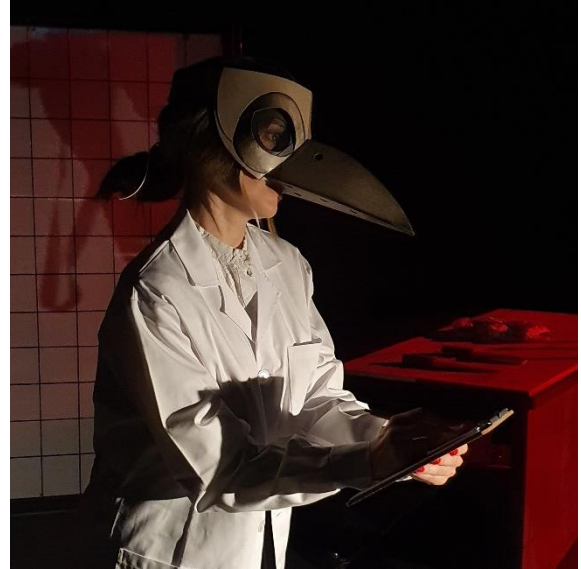


Figura 129: Cena 9 (foto de ensaio)



Figura 130: Cena 10 (foto de ensaio)



Figura 131: Cena 10 (foto de ensaio)



Figura 132: Cena 10 (foto de ensaio)



Figura 133: Cena 10 (foto de ensaio)



Figura 134: Conjunto cenográfico, Redação



Figura 135: Conjunto cenográfico, Matadouro



Figura 136: Cena Montada, CAC

CAPÍTULO IV

. Memória

A nostalgia evocada por um evento artístico registado faz-nos desejar uma reencenação do evento «tal como aconteceu». A nostalgia actual por obras ou eventos de arte, evocada pela sua documentação, faz-me lembrar a antiga nostalgia romântica em relação à natureza evocada pelas obras de arte. A arte era então vista como um registo das experiências estéticas belas ou sublimes oferecidas ao ser que vive e se move na Natureza.

Boris Groys, *Arte em Fluxo*, 2016

A questão, conceito ou ideia de memória, esteve presente durante a elaboração do projeto *Não Há Machado que Corte*, em diferentes manifestações ou formatos, da memória visual, histórica, afetiva/emocional, à factual/real e à construída por ação da imaginação, entre outras possíveis. De que forma poderemos convocar este “conceito” lato, e por vezes abstrato, que condiciona, modela a nossa existência e ao qual recorreremos, obrigatoriamente, num processo de criação artística – nem que seja adotando uma postura de negação. Como acionamos nós os “gatilhos” que permitem ativar os processos mentais e físicos, de forma a concretizar, em materiais que suportem o processo de criação, da génese ao objeto final, o que sabemos ou intuímos? Será que podemos considerar um conjunto de factos registados num “arquivo” como prova física de um acontecimento em particular, com o qual justificamos a “memória-histórica”? Se sim, em que momento do processo criativo integramos estes reais no dispositivo utilizado, e enquadrámos aquelas que denominamos de “memórias afetivas”, das quais nem sempre é possível apresentar prova física, por pertencerem à dimensão emocional dos sujeitos, ou dos coletivos.

Na génese deste projeto está a necessidade de dar a conhecer a figura de Maria Cachucha, recuperando o enquadramento histórico e social no qual se inseria e trazendo, à luz dos dias de hoje, a memória de um período marcante da história portuguesa recente. Este é um período histórico do qual os elementos da equipa criativa não foram/fomos contemporâneos, mas que ainda podemos reconhecer através dos resquícios físicos presentes na atualidade, no edificado, em equipamentos, ou mesmo em comportamentos sociais. E existe na ideia coletiva de uma “memória construída”, dos acontecimentos e comportamentos que definiram esse período de aproximadamente cinquenta anos, através das lembranças dos que o testemunharam. Para a construção desta memória, foi fundamental a reportagem da revista *Eva* que, para além de ter servido de mote ao projeto, foi o ponto de partida para a construção de um imaginário visual,

que tinha por objetivo ativar a lembrança do período histórico, com o propósito ativar uma possível reação por parte do espectador e criar, neste, uma possível memória.

A proximidade dos factos, a existência de testemunhas dos factos, potencia o coletivo; o distanciar dos acontecimentos reduz a dimensão real do coletivo – com o desaparecimento físico sujeitos que testemunharam o momento, a “memória coletiva” transforma-se numa “memória histórica”.

À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: “para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da acção presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo”.⁸⁶

Tratou-se de perceber que tipo de memória era a nossa, relativamente aos anos 40 do século XX: não vivemos, mas convivemos com os seus contemporâneos; ouvimos os relatos das testemunhas em primeira mão e somos herdeiros dos comportamentos que modelaram esse período, e a sua superação.

Tomemos como exemplo o trabalho produzido por duas das artistas já referidas, Louise Bourgeois e Paula Rego, e encontramos no trabalho de ambas, presente de forma afirmativa, o conceito de memória. Louise Bourgeois remete todo o seu trabalho para as memórias de infância (gatilho), que cita de forma direta através de representações da casa de infância em Choisy-le-Roi (Paris), ou no ato de nomeação das peças *Cell (Choisy)*, *Cell (Choisy II)* ou *Red Room (Parents)*, não procurando nas obras a semelhança física, com a realidade: o espaço memória é referência e não representação. No caso do processo de trabalho de Paula Rego, a memória é, muitas vezes, construída a partir de histórias e narrativas ficcionadas (*Contos Tradicionais Portugueses* ou *Nursery Rymes*). Em paralelo, produz obras que são citações à sua infância, em obras como ou *Time Past and Time Present*, onde procura a “semelhança”, recorrendo ao imaginário visual da época, reconhecível muitas vezes na forma de vestir das personagens e nos ambientes em que as figuras estão inseridas. A artista cita a memória dos lugares e de personagens reais para amplificar a dimensão da “fábula”.

Um elemento presente nos trabalhos de ambas artistas, com relevante importância na construção dos imaginários e na convocação de memórias, são os objetos/adereços, que são elementos estruturais nas obras, sejam eles pequenos brinquedos resquícios de infância, ou objetos encontrados/recolhidos, para construir os dispositivos. A dimensão simbólica presente nesses objetos são como lentes (macro) na “narrativa”, no momento construído, com a

⁸⁶ Bergson, Henri (1896) *Matière et Memoire*, in Ricoeur, Paul (1913), *A memória, a história, o esquecimento*, p.44.

capacidade de transportar o observador para outro espaço mental, para outro tempo, construído e encenado. Os objetos, quando colocados no contexto ideal têm, para além do valor simbólico, o poder intrínseco de convocar memórias, lembranças.

O “dispositivo memória” que se associa à ideia de “lembrança”⁸⁷ e os mecanismos despoletados para ativar o processo de criação – neste caso em particular para a Ópera – aliam-se a um processo de pesquisa e investigação, de um período específico da história recente de Portugal, colocando em confronto a realidade urbana da capital Lisboa com o universo rural e periférico de Torres Vedras. Os materiais recolhidos deveriam ser capazes de despertar a sensação de “lembrança”, que remetesse para um conjunto de memórias emocionais ou físicas, provocadas pelo nosso percurso de vida. Estas memórias, poderiam ser reais ou uma construção mental (uma falsa memória), resultado da associação de ideias preconcebidas, vivências imaginadas e acontecimentos reais. Esta mistura alimenta a sensação de habitar um “teatro do passado”, a que se refere Gaston Bachelard, na *Poética do Espaço*:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém as os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.⁸⁸

Através da repetição das metodologias utilizadas, da “mecanização” involuntária de processos, da forma como nos relacionamos com o plano espaço-tempo – o tempo real, o tempo físico, o tempo que gera um mecanismo que reconhece e produz, “memória” – podemos reconhecer que a produção de memória está na base do nosso processo criativo. O tempo como um período ou períodos históricos dos quais fomos contemporâneos e onde fizemos parte do “fluxo”; ou o tempo como objeto sobre o qual nos debruçamos para recolher a informação necessária para desenvolver um projeto, criar um dispositivo visual, cénico, que convoque a memória de um período/época, num objeto artístico, uno, singular, limitado no tempo ao período de produção, e que poderá gerar (ou não) memórias no espetador, alimentando o “fluxo”.

⁸⁷ “A respeito do homem de hoje podemos ainda afirmar: casos em que ele toma diariamente consciência das semelhanças são uma ínfima parcela dos inúmeros casos em que os determina inconscientemente. As semelhanças apreendidas pela consciência”.

Benjamin, Walter (1933), “Teoria das Semelhanças”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, pp.51-52.

⁸⁸ Bachelard, Gaston (1989), *Poética do espaço*, p.28.

O “fluxo” que, como afirma Boris Groys, “é irreversível. Imersos no fluxo das coisas, não podemos regressar a momentos anteriores ou experienciar os eventos do passado”⁸⁹. Na tentativa de explicação do dispositivo memória, podemos considerar que o fluxo é o “espaço” onde circula a informação disponível para alimentar e construir uma memória. Esta, resulta da capacidade do sujeito em reter informação e construir uma memória, contida num segmento do “fluxo”, repositório em que a informação circula livremente – depositada em espaços físicos como bibliotecas e arquivos, ou no espaço virtual, a capacidade de criar memória está depositada no sujeito, e na sua relação com o fluxo. A facilidade de acesso à informação faz com que o sujeito, muitas vezes, ignore os pontos de contacto e não reconheça a semelhança, e não construa memória.

Podemos ver o “fluxo” como uma rede complexa de metro, onde o sujeito pode circular livremente, podendo parar em qualquer estação e reter a informação necessária para alimentar e criar uma memória. Pode voltar a circular na rede, parando sempre que desejar, e acumulando mais informação e mais memória, num ato virtualmente perpétuo até construir o dispositivo que resulta no objeto artístico. O fluxo permite ao sujeito que volte a entrar na rede para acrescentar informação, memória, para novos projetos; mas o mesmo sistema também permite ao sujeito circular pela rede, passando por todas as estações sem parar em nenhuma, retendo apenas, momentaneamente, a identificação de espaço e tempo, presente nas placas identificativas nas paredes das estações. O sujeito pode habitar a rede desta forma, num circuito perpétuo, sem nunca reter informação necessária para a construção de uma memória, reconhecendo apenas pontualmente semelhança e lembranças. Curiosamente, estes mecanismos servem o criador dos objetos e os seus espectadores.

Em *Não Há Machado que Corte*, procuramos alimentar a “fábula” dramática, recorrendo à luz e às máscaras, que procuravam afastar a narrativa de um ponto de vista naturalista, no propósito de alimentar a dimensão “humanista” do projeto dramatúrgico. Procurámos alimentar a “memória” dos espetadores, citando o contexto político-social, procurando encontrar a semelhança sem a mimese. Criando um ambiente psicológico “Português Suave” e, dentro de uma economia de meios, procurámos invocar um período histórico, recuperando elementos visuais da época que se relacionassem com a ação dramática, com o tempo histórico e procurando estabelecer “sinapses” entre os factos reais e a “fábula” dramática.

⁸⁹ Groys, Boris (2016), *Arte em Fluxo*, p.13.

. Considerações Finais

Cada processo criativo é singular e, para um determinado autor, cada processo é, igualmente, um processo único, embora existam modos de fazer que se aprofundam e atravessam um determinado percurso no tempo.

O projeto visual para a cena implica, desde logo, trabalhar com determinadas condicionantes que têm que ser tidas em conta na conceção. No caso da ópera de Câmara *Não Há Machado que Corte*, o projeto visava, num primeiro momento, a dessacralização de uma ideia pré-determinada de ópera e a apresentação do espetáculo num espaço cujas características técnicas limitavam os recursos. A estas, juntava-se a necessidade de itinerância, o orçamento disponível e as necessidades dos atores e cantores. Por um lado, foi necessário um planeamento relativo aos recursos e, até, aos modos de construção, tendo em conta, por exemplo, a possibilidade de organização dos elementos da cenografia e figurinos como um “jogo de encaixes” que tornasse possível o seu transporte ou, ainda, pensar cada um dos elementos tendo em conta o conforto dos intérpretes ou a projeção da voz.

Estas condicionantes funcionam como partes de um enunciado, e é a existência de um enunciado que, em parte, permite a seleção de uma metodologia e cria balizas para a criação.

Existem, também, modos de fazer progredir as ideias que, no nosso caso, implicam uma atenção ao texto/ contexto, a que se juntam referências que nos acompanham, por identificação. Neste caso, a exploração do contexto do Estado Novo e as referências visuais a que tivemos acesso, alimentaram a conceção da cenografia e dos figurinos – estiveram presentes, como fio condutor, e permaneceram como memórias existentes entre o facto e a efabulação. De entre as possibilidades, existiram – e existem sempre – outras referências e memórias que são afetivas, vindas de universos de artistas com quem nos identificamos, e que identificamos como possibilidades neste processo.

A estas condicionantes, aos processos e opções, junta-se uma outra evidência, que caracteriza o nosso trabalho, e que se relaciona com o fazer. Há um modo de conceber que existe em simultâneo com o fazer – o caso das máscaras é paradigmático, pois, para além do seu desenho, ou das necessidades operativas, mostra a singularidade da construção enquanto modo de conceção e a dimensão prática enquanto momento de síntese, que junta a pesquisa factual, a memória e a intuição, na criação de objetos partilhados entre o nosso universo e a cena.

.REFERÊNCIAS

. Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1942), “Elogio da profanação” in *Profanações*, São Paulo, 2007, Biotempo Editorial.
- Almeida, Pedro Vieira de ; Fernandes, José Manuel (1986), “A arquitectura moderna” in *História da Arte em Portugal – Volume 14*, Lisboa, Publicações Alfa.
- Bachelard, Gaston (1957), *A Poética do Espaço*, São Paulo, 2005, Martins Fontes Editora.
- Benjamin, Walter (1933), “Teoria das Semelhanças”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- Brook, Peter (1968), *O Espaço Vazio*, Lisboa, 2011, Orfeu Negro.
- Crone, Rainer ; Schaesberg, Petrus Graf (2008), *LOUISE BOURGEOIS The secret of the cells*, Munich, Prestel.
- Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon – Lógica da Sensação*, Lisboa, 2011, Orfeu Negro.
- Ferro, António (1938), “Carta Aberta aos Portugueses de 1940”, *Diário de Notícias*, 17 de junho.
- Freitas, Rogério (1942), “Maria Cachucha – uma reportagem sensacional”, *Revista Eva Magazine da Mulher e do Lar*, Nº 846.
- Gomes, Tânia Vanessa Araújo (2011), “Uma revista feminina em tempo de Guerra: O caso «Eva» (1939-1945)”, Coimbra, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea: Economia, Sociedade e Relações Internacionais.
- Gómes, Hipólito de la Torre (2010), *O Estado Novo de Salazar*, Lisboa, Texto Editores.
- Groys, Boris (2016), *Arte em Fluxo*, Lisboa, 2022, Orfeu Negro.
- Jaussaud, Jean-François (2019), *LOUISE BORGEOIS – an intimate portrait*, London, Laurance King Publishing.
- Lino, Raul (1918), *A NOSSA CASA – Apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*, Sintra, 2014, Colares Editora.
- Maia, Vânia (2017), “A escola que convinha à Nação”, *Visão História*, Lisboa, Impresa, Nº41, pp.32-35.
- Pereira, Nuno Teotónio (1996), “Foi o salazarismo um fascismo?” em *Escritos (1947-1996, seleção)*, Porto FAUP, pp.271-272.
- Ribeiro, Anabela Mota (2016), *Paula Rego por Paula Rego*, Lisboa, Temas e Debates – Círculo de Leitores.

Ribeiro, Carla (2017), “António Ferro, o construtor da identidade”, *Visão História*, Lisboa, Impresa, N°41, pp.26-29.

Ricoeur, Paul (19013), *A memória, a história, o esquecimento*, São Paulo, 2007, Editora Unicamp.

Rodrigues, Francisco Pereira da Silva (2017), “O Discurso de Eva: Posicionamento de uma Revista Feminina perante a Condição Social da Mulher durante o Estado Novo (1930-1950)”, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Dissertação de Mestrado em Sociologia.

Salvador, Teresa – “Em torno dos periódicos femininos”, *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias* [em linha] vol.26 *O Tempo das Revistas* (2009). ISSN: 2183 – 2021. Disponível em <http://journals.openedition.org/cultura/425>. Acesso em 04.06.2023.

Silva, João Carlos de Almeida e (2020), “Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários”, Porto, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Dissertação de Mestrado Integrado.

Tostões, Ana (2004), “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, in *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR.

Torgal, Luís Reis (2017), “O Estado Novo e a propaganda”, *Visão História*, Lisboa, Impresa, N°41, pp.10-17.

Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “Português Suave” e “Arquitetura Doce” – Contributos para a Arquitetura Portuguesa, Lisboa, ISCTE Instituto Universitário de Lisboa – Departamento de História, Dissertação de Mestrado em História.

Salvador, Teresa – “*Em torno dos periódicos femininos*”, *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias* [em linha] vol.26 *O Tempo das Revistas* (2009). ISSN: 2183 – 2021. Disponível em <http://journals.openedition.org/cultura/425>. Acesso em 04.06.2023.

Silva, João Carlos de Almeida e (2020), “*Aprendendo com Eva. Uma história de casas que foram brindes publicitários*”, Porto, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Dissertação de Mestrado Integrado.

Tostões, Ana (2004), “Arquitectura Moderna em Portugal: os Três Modos”, in *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, pp.120.

Torga, Luís Reis (2017), “O Estado Novo e a propaganda”, *Visão História*, Lisboa, Impresa, N°41, pp10-17.

Ucha, Maria Margarida Perdigão Festas Mariño (2015), “*Português Suave*” e “*Arquitetura Doce*” – Contributos para a *Arquitetura Portuguesa*, Lisboa, ISCTE Instituto Universitário de Lisboa – Departamento de História, Dissertação de Mestrado em História.

. Sítios Consultados

<http://dicionário.priberam.org/gore>

<http://dicionário.priberam.org/cabeçudos>

<https://youtu.be/skR2zqSRSDI>

<http://dicionário.priberam.org/Carnaval>

<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-de-do-tempo-da-maria-cachucha/19237>

<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-tempo-da-outra-senhora/13622>

<https://youtu.be/qTwmjpTkEw0>

<https://youtu.be/g9RFUCIQflc?t=79>

<www.https://observador.pt/especial>

<www.https://salaovirtual.org/sapatos-oxford-historia-e-dicas-de>

. Índice de Imagens

Figura 1: Fotografia de ensaio	4
Figura 2: Cartaz do Espetáculo.....	11
Figura 3: Cabeçudos no Carnaval de Torres Vedras, 1950, font WWW.Carnavaldetorresvedras.pt	19
Figura 4: A Lição de Salazar – Deus, Patria, Família, 1938, autor Martins Barata font Nós e a História.....	24
Figura 5: Reportagem da revista Eva, 1942 in Torres Vedras Antiga (prt sc) https://youtu.be/PCZKbsuiXVs?t=10	25
Figura 6: Maria Cachucha, fotografia da reportagem da Revista Eva, 1942, autor António H. C.	25
Figura 7: Maria Cachucha, autor desconhecido font Torres Vedras Antiga	25
Figura 8: Postal Ilustrado, 1935, Salazar como “Salvador da Pátria, autor desconhecido, editado por B. Lopes	30
Figura 9: Cartaz do Plebiscito da Constituição de 1933, Autor Jorge Barradas	31
Figura 10: Cartaz do Plebiscito da Constituição de 1933, João Ferreira	31
Figura 11: Cartaz das comemorações do duplo centenário, de Fundação e da Restauração, 1940, autor desconhecido	31
Figura 12: Cartaz do Plebiscito da Constituição de 1933, com as fotografias do Marechal Carmona (Presidente da Republica) e Oliveira Salazar (Presidente do Concelho), autor desconhecido	31
Figura 13: António Oliveira Salazar, 1940, autor San Payo font Oportunity Leilões.....	32
Figura 14: Mocidade Portuguesa, 1940, autor desconhecido font www.transiçãopolitica.pt	32
Figura 15: Mocidade Portuguesa Feminina, Boletim Mensal, 1944 font Hemeroteca digital de Lisboa..	32
Figura 16: Mocidade Portuguesa, 1948, fotografia Estúdio Mário Morais font Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian.....	32
Figura 17: proposta para o Pavilhão de Portugal, para a Exposição Universal de Paris, 1900, Arq. Ventura Terra font Tribunal de Contas	39
Figura 18: proposta para o Pavilhão de Portugal, para a Exposição Universal de Paris, 1900, Arq. Raul Lino font Jornal de Sintra	39
Figura 19: Pavilhão de Portugal, para a Exposição Universal de Paris, 1937, Arq. Keil do Amaral, fotografia Estúdio Mário Morais font Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian	39
Figura 20: Pavilhão de Portugal, para a Exposição Universal de Paris, 1937, Arq. Keil do Amaral, fotografia Estúdio Mário Morais font Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian	39
Figura 21: Praça do Areeiro, Lisboa, 1943, Arq. Cristiano da Silva font areeiro sect	40
Figura 22: Projecto da Praça do Areeiro in Revista Panorama, 1944 font B. Lisboa	40

Figura 23: Aldeias Portuguesas, Exposição do Mundo Português, 1940, Arq. Jorge Segurado, fotografia Casimiro dos Santos Vinagre	40
Figura 24: Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Exposição do Mundo Português, 1940, Arq. Cottinelli Telmo, fotografia Estúdio Mário Morais font Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian ...	40
Figura 25: Pavilhão da Honra e de Lisboa, Exposição do Mundo Português, 1940, Arq. Cristiano da Silva, fotografia Estúdio Mário Morais font Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian	40
Figura 26: Casas Portuguesas, 1954, Raul Lino, Edições Valentim de Carvalho font Livraria Trindade	40
Figura 27: Matadouro Municipal de Torres Vedras (pré requalificação) font Câmara Municipal de Torres Vedras	41
Figura 28: Centro de Artes e Criatividade (antigo Matadouro Municipal) projeto de requalificação Arq. José Simões Neves, 2022, font Câmara Municipal de Torres Vedras	41
Figura 29: Escola Primária da Maia (Plano dos Centenários), Arq. Rogério Azevedo font As Nossas Escolas Primárias	41
Figura 30: Palácio das Comunicações, Lisboa, 1942, Arq. Adelino Nunes font Restos de Coleção	41
Figura 31: Palazzo Uffizi, Roma, 1940, Arq. Marcello Piacentini font Brill	41
Figura 32: Reitoria da Universidade de Lisboa, 1956, Arq. Porfírio Pardal Monteiro e Arq. António Pardal, fotografia Estúdio Horácio Novais	41
Figura 33: Città Universitaria di Roma, 1932, Arq. Marcello Piacentini font Matteo Benedetti	42
Figura 34: Cidade Universitária de Coimbra (maqueta), 1941, Arq. Cottinelli Telmo font A.Nunes	42
Figura 35: Pavilhão de Exposições no Parque Eduardo VII, 1932, Arq. Carlos e Guilherme Rebello de Andrade font Sain-Gobain Portugal	42
Figura 36: Igreja do Santo Contestavel, 1952, Arq. Vasco Regaleira font O Meu Bairro Campo de Ourique	42
Figura 37: Praça do Imperio, Exposição do Mundo Português, 1940, Eng. Duarte Pacheco, fotografia autor desconhecido	42
Figura 38: Inventário anual do tipo de prémios sorteados pela revista <i>Eva de Natal</i> in Tânia Gomes, 2011, Anexo IX	51
Figura 39: Capa do 1º número da revista <i>Eva</i> , 1925 in João Silva, 2020, p.28	52
Figura 40: Capa da <i>Eva do Natal</i> , 1935 in João Silva, 2020, p.25	52
Figura 41: Ilustração de Almada Negreiros “Maternidade”, 1935 in João Silva, 2020, p.40	52
Figura 42: Capa da revista <i>Eva</i> , 1967 font Hemeroteca digital de Lisboa	52
Figura 43: Lucian Freud por Daniel Earson 1963 e pormenor do tríptico <i>After three Studies of Luciam Freud</i> , 1969 font Aphelis.net	55
Figura 44: Francis Bacon, 1932, fotografado por John Deakin font ECO USA Recycling	56
Figura 45: <i>Figure with Meath</i> , 1954 font Sartle – Rogruce Art	56
Figura 46: <i>Three Studies of Figures at the base of a Crucifixion</i> , 1944 font TATE	56

Figura 47: <i>Three Studies for a Crucifixion</i> , 1962 font Guggenheim Museum	56
Figura 48: <i>After three studies of Lucian Freud</i> , 1969 font Zet Gallery	57
Figura 49: Autorretrato, 1969 font Francis-Bacon.com	57
Figura 50: <i>Two figures with a Monkey</i> , 1973 font Francis-Bacon.com	57
Figura 51: Louise Bourgeois na sua mesa de trabalho, Chelsea, Nova York, 2000 font Louise Bourgeois - An Intimate Portrait	61
Figura 52: <i>Femme Maison</i> , 1947 font Louise Bourgeois - An Intimate Portrait	62
Figura 53: <i>Cell I</i> , 1991 font Louise Bourgeois - The Secret of the Cells	62
Figura 54: <i>Cell I</i> , 1991 font Louise Bourgeois - The Secret of the Cells	62
Figura 55: <i>Cell I</i> , 1991 font Louise Bourgeois - The Secret of the Cells	62
Figura 56: <i>Cell (Choisy)</i> , 1990-93 font Bourgeois - The Secret of the Cells	62
Figura 57: <i>Cell (Choisy Two)</i> , 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells	62
Figura 58: <i>Cell VI</i> , 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells	63
Figura 59: <i>Cell (Hands and Mirror)</i> , 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells	63
Figura 60: <i>Cell (Hands and Mirror)</i> , 1995 font Bourgeois - The Secret of the Cells	63
Figura 61: <i>A Dança</i> , 1988 font TATE	64
Figura 62: <i>Segredo das histórias – Nursery Rymes</i> , 1989 font Casa das Histórias	64
Figura 63: <i>O Tempo, Passado e Presente</i> , 1990 font Financial Times	64
Figura 64: <i>A Mulher dos Bolos</i> , 2004 font Creative Boom	64
Figura 65: <i>War</i> , 2003 font Aparences	64
Figura 66: Estúdio em Londres, dispositivo “cénico” para <i>Scarecrow</i> , 2005 font Map Magazine	64
Figura 67: <i>Scarecrow</i> , 2006 font Sworders	64
Figura 68: <i>O Príncipe Porco casa com a terceira irmã</i> , 2006 font Centro Português de Serigrafia	65
Figura 69: <i>The Interrogator’s Garden</i> , 2000 font Wikiart	65
Figura 70: <i>O Príncipe Porco – boneco modelo</i> , 2006 font Financial Times	65
Figura 71: Auditório CAC (prt sc) font https://visitavirtual.cac-tvedras.pt	69
Figura 72: Auditório CAC (prt sc) font https://visitavirtual.cac-tvedras.pt	69
Figura 73: Desenho, esboço inicial da proposta cenográfica	70
Figura 74: Proposta cenográfica	70
Figura 75: Planta, implantação cenográfica	71
Figura 76: Fotografia, cena montada (luz de trabalho)	71
Figura 77: Desenho, elementos cenográficos	72
Figura 78: Desenho, estrutura metálica do biombo	72
Figura 79: Desenho, alçado do biombo	73
Figura 80: Estrutura metálica do biombo (em oficina <i>Carpintauto</i> cenários)	73
Figura 81: Estrutura mesa/bancada, vista frente (em oficina <i>Carpintauto</i> cenários)	73
Figura 82: Estrutura mesa/bancada, vista interior (em oficina <i>Carpintauto</i> cenários)	73

Figura 83: Secretária, vista frente (construção)	73
Figura 84: Secretária, vista interior (construção)	73
Figura 85: Mesa/bancada, pintura (em oficina)	74
Figura 86: Biombo, pintura (em oficina)	74
Figura 87: Matadouro, conjunto mesa/bancada e biombo (em oficina)	74
Figura 88: Morgue, conjunto mesa/bancada e biombo (em oficina)	74
Figura 89: Matadouro, mesa/bancada, biombo e adereços (na cena)	74
Figura 90: Redação Eva, secretária, cadeira, candeeiro, telefone e adereços (na cena)	74
Figura 91: Testes de cor, velaturas	75
Figura 92: Telefone azul, na secretária (na cena)	75
Figura 93: Matadouro (pormenor).....	75
Figura 94: Maria Cachucha, proposta de figurino	79
Figura 95: Maria Cachucha (foto de ensaio)	79
Figura 96: Maria(s) Cachucha(s) (foto de ensaio)	79
Figura 97: Jornalista, proposta de figurino	80
Figura 98: Jornalista (foto de ensaio)	80
Figura 99: Fotógrafo, proposta de figurino	81
Figura 100: Fotógrafo (foto de ensaio)	81
Figura 101: Médico, proposta de figurino	82
Figura 102: Médico (foto de ensaio)	82
Figura 103: Músicos, proposta de figurino	83
Figura 104: Músicos (foto de ensaio)	83
Figura 105: Máscara, proposta inicial	87
Figura 106: Máscara Porco	88
Figura 107: Máscara Porco, sem pintura (v. frente)	88
Figura 107: Máscara Porco, sem pintura (v. frente)	88
Figura 109: Máscara Vaca	89
Figura 110: Máscara Vaca, sem pintura (v. frente)	89
Figura 111: Máscara Vaca, sem pintura (v. costas)	89
Figura 112: Máscara Médico	90
Figura 113: Máscara Médico, teste de pintura	90
Figura 114: Cena 3 (foto de ensaio)	96
Figura 115: Cena 3 (foto de ensaio)	96
Figura 116: Cena 4 (foto de ensaio)	97
Figura 117: Cena 6 (foto de ensaio)	97
Figura 118: Cena 6 (foto de ensaio)	97
Figura 119: Cena 7 (foto de ensaio)	97

Figura 120: Cena 7 (foto de ensaio)	97
Figura 121: Cena 7 (foto de ensaio)	97
Figura 122: Cena 7 (foto de ensaio)	98
Figura 123: Cena 7 (foto de ensaio)	98
Figura 124: Cena 7 (foto de ensaio)	98
Figura 125: Cena 7 (foto de ensaio)	98
Figura 126: Cena 8 (foto de ensaio)	98
Figura 127: Cena 8 (foto de ensaio)	98
Figura 128: Cena 9 (foto de ensaio)	99
Figura 129: Cena 9 (foto de ensaio)	99
Figura 130: Cena 10 (foto de ensaio)	99
Figura 131: Cena 10 (foto de ensaio)	99
Figura 132: Cena 10 (foto de ensaio)	99
Figura 133: Cena 10 (foto de ensaio)	99
Figura 134: Conjunto cenográfico, Redação	100
Figura 135: Conjunto Cenográfico, Matadouro	100
Figura 136: Cena Montada	100

.ANEXOS

.Anexo I – Libreto (1º Draft)

MARIA CACHUCHA

Uma ópera de cama de Luís Soldado

Libreto: Rui Zink

Encenação: Linda Valadas

Com:

Maria Cachucha - Rui Baeta

Susana

Célia Teixeira. Top model

45'. Personagens: Maria Cachucha, Jornalista, Fotógrafo. Secundários: Editor, clientes da barbearia, outros meninos, Médico-legista)

Nota: quando há duetos, uma das falas é avançada, para ser mais claro. As personagens secundárias serão distribuídas pelos cantores em função das necessidades de encenação.

1. A CAMINHO DE TORRES VEDRAS. NOITE DE TROVÕES E TEMPESTADE

JORNALISTA

Breu, breu

Noite fora

Lá vou indo

Lá vou eu

Eu eu

FOTÓGRAFO

Breu breu

Noite fora

Isto tá lindo

Lá vou eu

Eu eu

JORNALISTA E FOTÓGRAFO

Breu, breu

Noite fora

Lá vou indo

Lá vou eu

Eu eu

Breu breu

Noite fora

Isto tá lindo

Lá vou eu

Eu eu

Vamos a ver

O homem-mulher

O homem

Mulher

A mulher que faz

O que só

Um homem faz

A maria

rapaz

A mulher

Capaz

JORNALISTA:

Como tudo começou?

FOTÓGRAFO: Como tudo começou

Primeiro o rumor

FOTÓGRAFO: Mor mor

Primeiro o rumor

Mor mor

Depois a notícia

A notícia

Primeiro o rumor

Mor mor

2. BARBI-ÁRIA

Mudam para barbearia. Nota: podemos descobrir que não dá e alterar a ordem. Mas usando adereços básicos (Cadeira com rodas, por exemplo, uma bata, etc.) e sobretudo luz, consegue-se, acho.

Um. Homens na barbearia. Citações de Toreador, barbeiro de Sevilha, Figaro (etc.).

Eu falo

Diga

Eu falo

Eu falo

Maria Cachucha

É verdade que há

Ali uma mulher

Parece um homem

Forte como um homem

Mas é mulher

Dizem que é homem

Mas veste de mulher

Dizem que é mulher

Forte como um touro

No matadouro

(U)ma pouca vergonha

Uma mulher

No matadouro

Faz o que quer

Faz o que quer

Ninguém manda nela

Faz o que quer

Ela é ele

Ele é ela

Ela ou ele

Ele ou ela

Tem lá algum jeito

Ele ser ela

Ela ser ele

Ele / ela /Ela /ele (etc.)

3. REDACÇÃO DE EVA

Tchac tchac

Tlac tlac

Tchac tchac

Tlac tlac

EDITOR:

Diga Sousa

JORNALISTA: Diga chefe

Tchac tchac

Tlac tlac

Olhe Sousa

Diga chefe

Investigar

Preciso que vá

Investigar?

Investigar

Ver a verdade

Verdade ver?

Ver se // verdade há

Diga chefe

Um homem

(Jornalista toma nota)

Ho-mem

Ou mulher

Ó mãe? Mu-lher?

Maria Cachucha

Maria Cachucha?

No matadouro

De Torres Vedras

*Aqui podemos cortar já, por uns segundos, para introduzir uma amostra da ária da
cena seguinte, de Maria Cachucha no matadouro.*

E volta à cena:

EDITOR

Preciso que vá

Que vá já

Ver se há

Algo pra contar

História a valer

Pró leitor ver

História a valer

Pró leitor ver

Um rumor

Um rumor

Rumo ao rumor

A todo o vapor

Em Torres Vedras

Onde há castelos?

Por lá os castelos

[são] como cogumelos.

EDITOR para o Fotógrafo

Leve o moço

O Estagiário?

Leve o moço, pois então

Leve leve

Levo levo

Leve p'la mão

Vrrum Vrrum

Anda daí

A noite tá escura

A noite cura

Vamos lá ver

Se Maria Cachucha

É homem ou

Ambos: **mu-lher**

Vemos a sombra de Maria Cachucha, como a de Drácula

Maria Cachucha!

É uma mulher

Parece um leão

Maria Cachucha!

Mata os touros

Mata à mão

Trabalho d'homem

Corpo de mulher

Talha, retalha

Faz o que quer

Ali manda ela

Ali manda ela

Ninguém manda nela

Ninguém manda nela

5. MARIA CACHUCHA NO MATADOURO (LUZ VERMELHA). MÚSICA CORTANTE,
DANTESCA. Ária de Maria Cachucha:

MARIA CACHUCHA:

Sempre a talhar
Sempre a batalhar
Não sou homem
Sou mulher
Não sou homem
Sou melhor

Sempre a talhar
Sempre a batalhar
Não sou homem
Sou mulher
Sou mulher
Sou mulher
Sou o que eu quiser
Não sou homem
Sou melhor

Batalho
Talho
Talho
Talho
Ba
Talho

6. JORNALISTAS E MARIA CACHUCHA (O FOTÓGRAFO PODE PÔR-SE BAILARINO A FOTOGRAFAR TUDO)

MARIA CACHUCHA:
Matar não é fácil

Difícil também não

Agora em Recitativo:

Os meninos sabem porque chora o boi a caminho do matadouro?

(Entreolham-se. Não, não sabem.)

Porque depois de morto lhe vão chamar vaca!

(Ri.)

JORNALISTA

É feliz, Maria Cachucha?

Canta:

Eu sou a mulher

A carniceira

Quem trabalha com carne

Respeita a carne.

MATA DOURO

MATA TOURO

Cachaço

Chambão

Pá

Alcatra

Carne de vaca

Carne de boi

Aba, Rabadilha

Prego do peito, bojadouro

Lombo

Maçã

Chã de fora, mão

E prego do peito

Carne de boi
Carne de vaca
Carne que foi
Carne que vem
Não importa o quê
Não importa quem
A coisa que importa
É se sabe bem

Bis:

Carne que foi
Carne que vem
Não importa o quê
Não importa quem
A coisa que importa
É se sabe bem

JORNALISTA:

Filhos, teve
Filhos tem?
É pai ou é mãe

MARIA CACHUCHA

Filhos tenho, graças a Deus
e são todos meus
Fale connosco.
Foi sempre assim?

Oh, eu!

E não tem problemas?

Comigo não

Nenhuns?

Alguns

Mas comigo não

Bota pedra na Geni [Chico Buarque, se quiseres brincar]

Doenças, teve?

Cancro tive

Os doutores trataram

Mas fui embora

Não era p'ra mim

Parecia um talho

Prefiro o matadouro

Onde sou eu que bato

Sou eu que abato

Sou eu que mato

E não tem medo de morrer?

Matar ou morrer

Matar é viver

Matar / morrer

Matar é viver

Morrer? Também é viver, homessa!

(Recitativo) E não a incomoda que a confundam com o homem?

As pessoas /sempre iguais

Uniformes /sempre iguais

Disformes / de tão iguais

Conformes / de tão iguais

Que tédio / tão banais

(Recitativo) Sempre foi assim? Fale-nos da infância

Infância?

Como foi
em criança

Oh, eu—

7. CENA DA INFÂNCIA E DO SONHO:

(Célia é o espelho. Dançam. Pode ser um arco a fazer de espelho.)

JORNALISTA

Mas é homem ou mulher?

MARIA CACHUCHA

Fachavor

Homem ou melhor

Faz favor

Sou bela

Sou tímida

Sou dança con-tí-nua

Sou bela

Tão bela

Jovem tão jovem

Só bela

Eu – ela

Ela – ela

Eu – eu

Bela /feia

O que é belo?

O cabelo?

O olhar?

(Bis)

Bela /feia

Mulher

Melhor

Melhor

Mulher

Mais homem

Rapaz

Ou mulher

Rapaz-Maria

Maria-rapaz

O que faz

Duma mulher

Uma mulher

O que faz um homem

Ser homem

O que é belo?

O cabelo?

O olhar?

O corte

O forte

O norte

A morte

O sangue

Exangue

A morte

É a sorte

PREGÕES DE DESDÉM, podem até ser os músicos:

Ó miúda, não sejas maria rapaz!

Muito riso, pouco siso.

A brincar às bonecas, como se fosse uma menina!

Tem lá algum jeito!

Maria Cachucha acorda do sonho, com alguma fúria:

O cutelo

Martelo

Com a faca

Eu corto

O corte

O cutelo

Quem mata

É forte

Dar vida

Ou tirar

Ambas são dar

A galinha degolada

É canja

Pra doentinha

O amor e a morte

(São) uma só moeda

Moeda da sorte

A morte dá vida

E a vida dá morte

Sou o patinho feio

A menina sozinha

No recreio

A Menina triste

Mas sem receio

(Bis)

A menina talvez triste
Mas sem receio
Sem sem sem – receio

JORNALISTA:

Diga para nós(os) leitores
quem é
afinal
Maria
Cachucha?

MARIA CACHUCHA *tem um vaipe de fúria-desafio recitativo:*

Quem sou? Alguém. Alguém sou. Como saber? Como saber o que vamos ser?!
Como saber? Como saber o que vamos/queremos ser? Como ser? Como saber ser?
Olhem, eu não sei. Nunca soube. Saberei? Só sei que fazer a minha vida. Só sei ser,
não sei *saber ser*. Sou. Sou inteira. Sou eu. Sou. Sou quem? E isso (filhos) interessa a
alguém?

Sou inteirinha da silva. Inteirinha da silva. Ou não?

Olha-me este!

Ó pá, queres levar com a pá? Ou o pé? Queres levar com o pé na cabeça?

MARIA CACHUCHA

Maria Cachucha não se esconde.

Maria Cachucha vive. É.

Não tem medo. Não se assusta.

Quando dizem que Maria Cachucha mete medo ao susto, Maria Cachucha responde:

Mete medo, sim senhor!

Maria Cachucha, m-mas...

Nem mas nem meio mas.

Mas

Nem mas nem meio mas

Mas

8. REGRESSO A LISBOA:

TLAC TLAC TLAC

Isto assim não dá

Não dá? A prosa tá má?

Não.

Então...

Mas não dá.

Chega o senhor da CENSURA com o lápis azul (projecção?)

Risca aqui, risca acolí

Isto – obsceno!

Aquilo – insano!

Risco aqui, risca acolí

Corto texto, corte moral

Corto ideias, corte legal

Corto tudo, fica tudo mudo

Corto tudo, a bem de

Por tu gaaaal

JORNALISTA

Fogo! Nada ficou...

EDITOR: Bem-vindo ao jornalismo, rapaz.

Nada ficou...

Algo ficou. Tiveste o teu

baptismo de fogo.

9. QUASE FIM (já em modo de aterragem)

(Os músicos recuperam o tema do jornal no início, e de seguida o tema do início, no caminho, chuva e vento e intempéries)

Tchac tlac

Tchac tchac tchac

JORNALISTA *(põe uma careca, fala para o público recitativo ou mesmo prosa)*

O tempo passou

Perdemos o rasto.

Enfim, o contacto.

Eu soube que Maria Cachucha gostou do artigo.

Pelo menos, não veio estrada abaixo cortar-nos o pescoço.

Um dia, recebo um telefonema:

Outro cantor, agora de bata, fala do outro lado do palco ao telefone:

«Maria Cachucha morreu

Mas antes de morrer

Pedi para o chamar»

«Quem fala?»

«Falo eu.

Quem a vai autopsiar.»

«Ela pediu a minha presença?»

«Disse que iria gostar.»

«Gostar? De ver a autópsia?»

«D'à curiosidade matar.»

«Gostar? De a ver morta?»

«D'à curiosidade matar.»

Recitativo: E lá voltámos.

(Tema da viagem inicial.)

«Doutor, já chegaram os jornalistas!»

«Ótimo. Vamos então começar.»

10. EPÍLOGO. MORGUE. OS TRÊS CANTORES:

Vamos agora saber

Se era homem

Ou mulher

Vamos enfim saber

Vamos enfim saber

Se Maria Cachucha

era homem

Ou mulher

Vamos por fim saber

Vamos enfim saber

Vamos saber

Vamos ver

Vamos vir ver

Vamos ver

[Se] Maria Cachucha

Ho

mem

ou (u)ma

Muuuuuuuuu

Iher

Corta. Fim.

NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE

Uma ópera de Luís Soldado

Libreto: Rui Zink

Encenação: Linda Valadas

4. A CAMINHO DE TORRES VEDRAS. NOITE DE TROVÕES E TEMPESTADE

TODOS

Breu, breu

Noite fora

Lá vou eu

a. VAMOS VER

PORCO

Vamos ver

O homem-mulher

MC

A mulher que faz

PORCO

O que só

Um homem faz

VACA

A maria rapaz

MC

A mulher

Capaz

PORCO

Só um homem faz

VACA

A maria rapaz

MC

A mulher

Capaz

PORCO

Só um homem faz

Vamos ver

VACA

A Maria Rapaz

MC

A mulher capaz

PORCO

A mulher capaz

5. O RUMOR

VACA

Como tudo começou?

PORCO

Primeiro o rumor

Depois a notícia

VACA

Primeiro o rumor?

PORCO

Sim, primeiro o rumor.

Entra vídeo da barbearia.

TODOS

Ouvi dizer

PORCO

Maria Cachucha, bela mulher

Só faz o que quer

MC

Forte como um homem.

VACA

Mas é mulher

PORCO

Forte como um touro

No matadouro

MC

No matadouro

VACA

Uma mulher

No matadouro

PORCO

Uma pouco vergonha

MC

Faz o que quer

VACA

Ninguém manda nela

MC

Faz o que quer

PORCO

Uma pouco vergonha

Ainda por cima tem bigode!

VACA

E a notícia?

PORCO

Ah, a notícia!

3. A NOTÍCIA (REDACÇÃO DE EVA)

PORCO

Diga, diga chefe!

Investigar

Ver a verdade

Ver se verdade há

Diga, diga chefe!

Um homem

(Jornalista/porco toma nota)

Ou mulher

Maria Cachucha

No matadouro

Vou já ver

Se há história a valer

Um rumor

Rumo ao rumor

A todo o vapor

Rumo ao rumor

Levo a estagiária

Pela mão

Anda daí

A noite tá escura

A noite cura

Vamos lá ver

Se Maria Cachucha

É homem ou mulher

4. PARECE UM LEÃO

Vemos a sombra de Maria Cachucha, como a de Drácula

VACA

Maria Cachucha!

É uma mulher

Parece um leão

Mata touros à mão

Trabalho d'homem

Corpo de mulher

Talha, retalha

Faz o que quer

Maria Cachucha

Ninguém manda nela

Parece um leão

Mata touros à mão

PORCO

Mata touros à mão

11. SEMPRE A BATALHAR (Schubert meets Darth Vader)

MARIA CACHUCHA NO MATADOURO (LUZ VERMELHA)

MARIA CACHUCHA:

Sempre a talhar

Sempre a batalhar

Não sou homem

Sou mulher

Não sou homem

Sou melhor

Sempre a talhar

Sempre a batalhar

Não sou homem

Sou mulher

Sou o que eu quiser, o que eu quiser

Batalho

Batalho

Talho

Talho

Talho

Bah!

12. A ENTREVISTA 1ª PARTE

(O FOTÓGRAFO PODE PÔR-SE BAILARINO A FOTOGRAFAR TUDO)

PORCO

Matar não é fácil

MC

Difícil também não é

Os meninos sabem porque chora o boi a caminho do matadouro?

(Entreolham-se. Não, não sabem.)

Porque depois de morto lhe vão chamar vaca!

(Ri...."ah, ah, minha machadinha")

(Risos "musicais" de Vaca e Porco)

PORCO

É feliz, Maria Cachucha?

MC

Eu sou a mulher

A carniceira

Quem trabalha a carne

Respeita a carne.

Matadouro

Mata touro

PORCO

Carne de boi

Carne de vaca

Carne que foi

Carne que vem

Não importa o quê

Não importa quem

A coisa que importa

É que sabe bem

VACA

Filhos, teve

Filhos tem?

É pai ou é mãe?

MARIA CACHUCHA

**Filhos tenho, graças a Deus
e são todos meus**

PORCO

Fale connosco.

Foi sempre assim?

MC

Oh, eu!

VACA

E não tem problemas?

MC

Comigo não

PORCO

Nenhuns?

MC

Alguns

Mas comigo não

VACA

Doenças, teve?

MC

Cancro tive

Os doutores trataram

Mas fui embora

Não era p'ra mim

Parecia um talho

**Prefiro o matadouro
Onde sou eu que bato
Sou eu que abato
Sou eu que mato**

**PORCO
E não tem medo de morrer?**

**MC
Medo de morrer?**

**Matar ou morrer
Matar é viver
Matar, morrer
Matar é viver**

**PORCO (Recitativo)
E não a incomoda que a confundam com um homem?**

**VACA
As pessoas**

**MC
Sempre iguais**

**VACA
Uniformes**

**MC
Sempre iguais**

VACA

Disformes

MC

Sempre iguais

VACA

Conformes

MC

De tão iguais

VACA e MC

Tão banais

PORCO (Recitativo)

Sempre foi assim? Fale-nos da infância

MC

Infância?

VACA

**Sim, como foi
em criança**

MC

Oh...

(verão azul)

VACA

Mas em criança
Era rapaz ou rapariga

MC
Rapariga, rapaz?
Homem ou mulher?

MARIA CACHUCHA
Fachavor, fachavor
Homem ou melhor

13. O ESPELHO

(Vaca é o espelho. Dançam. Pode ser um arco a fazer de espelho.)

MC
Sou bela
Tímida
Sou dança contínua

VACA
Sou bela
Tímida
Sou dança contínua
Sou bela
Tão bela
Jovem, tão jovem

MC

Eu

VACA

Eu

MC

Ela

VACA

Ela

VACA/MC

Eu

VACA/MC

Bela /feia

PORCO

Belo?

O

que

é

belo?

VACA

O cabelo?

MC

O

olhar?

Melhor

Mulher

Mulher

Melhor

VACA

O que faz

Duma

mulher

Uma mulher

PORCO

O que

faz

um

homem

Ser homem

MC

O que é belo?

VACA

O cabelo?

MC

O olhar?

PORCO

O corte

MC

O forte

VACA

O norte

TODOS

A

morte

O

sangue

Exangue

A morte

MC

É a sorte

14. Entrevista: “ A Minha Machadinha”, 2ª parte.

PREGÕES DE DESDÉM, podem até ser os músicos:

Ó miúda, não sejas maria rapaz!

Muito riso, pouco siso.

A brincar às bonecas, como se fosse uma menina!

Tem lá algum jeito!

Uma pouca vergonha!!

Maria Cachucha acorda do sonho, com alguma fúria:

MC

Sou o patinho feio

A menina sozinha

No recreio

A menina triste

Mas sem receio

PORCO

Diga para nossos leitores

quem é

afinal

Maria

Cachucha?

MARIA CACHUCHA *tem um vaipe de fúria-desafio recitativo:*

Quem sou? Alguém. Alguém sou. Como saber? Como saber o que vamos ser?!

Como saber? Como saber o que vamos, queremos ser? Como ser? Como saber ser?

Olhem, eu não sei. Nunca soube. Saberei? Só sei que fazer a minha vida. Só sei ser, não sei *saber ser*. Sou. Sou inteira. Sou eu. Sou. Sou quem? E isso filhos, interessa a alguém?

Sou inteirinha da silva. Inteirinha da silva. Ou não?

Olha-me este!

Ó pá, queres levar com a pá? Ou o pé? Queres levar com o pé na cabeça?

MARIA CACHUCHA (cantado)

Maria Cachucha não se esconde.

Maria Cachucha vive. É.

Não tem medo. Não se assusta.

Quando dizem que Maria Cachucha mete medo ao susto, Maria Cachucha responde:

Mete medo, sim senhor!

Mete medo, mete medo!

Mete medo, mete medo, medo, medo.

Meto muito medo! Digam lá isso em Lisboa!

15. LÁPIS AZUL

PORCO

Isto assim não dá

VACA

Não dá? A prosa tá má?

PORCO

Não.

VACA

Então...

PORCO

Mas não dá.

Vais ver.

Chega o senhor da CENSURA com o lápis azul (VÍDEO)

PORCO

Risca aqui, risca acolí

Isto – obsceno!

Aquilo – insano!

Risco aqui, risca acolí

Corta texto, corte moral

Corta ideias, corte legal

Corta tudo, fica tudo mudo

A bem de Portugal!

VACA

Nada ficou...

PORCO

Bem-vinda ao jornalismo, miúda.

VACA

Nada ficou...

PORCO

**Algo ficou. Tiveste o teu
baptismo de fogo.**

16. MATAR A CURIOSIDADE

(Os músicos recuperam o tema do início)

PORCO

O tempo passou

Perdemos o rasto.

Enfim, o contacto.

Eu soube que Maria Cachucha gostou do artigo.

Pelo menos, não veio estrada abaixo cortar-nos o pescoço.

Um dia, recebo um telefonema:

VACA/DOUTOURA

«Maria Cachucha morreu

Mas antes de morrer

Pedi para o chamar»

PORCO

«Quem fala?»

VACA/DOUTOURA

«Falo eu.

Quem a vai autopsiar.»

PORCO

«Ela pediu a minha presença?»

VACA/DOUTOURA

«Disse que iria gostar.»

PORCO

«Gostar? De ver a autópsia?»

VACA/DOUTOURA

«Da curiosidade matar.»

PORCO

«Gostar? De a ver morta?»

VACA/DOUTOURA

«Dá curiosidade matar.»

Recitativo: E lá voltei.

17. DANÇA PORCALHOTA

PORCO

Qual terá sido o último pensamento de Maria Cachucha? Será que se lembrou de mim?

VÍDEO DANÇA PORCALHOTA

18. SER CAPAZ

PORCO

Ah! Doutora?

VACA/DOUTOURA

Ah! Já chegou o Senhor Jornalista

Ótimo. Vamos então começar.

Vamos agora

PORCO

Saber

VACA

Se era homem

VACA/PORCO

Ou mulher

Vamos enfim saber

PORCO

Se Maria Cachucha

era homem

VACA

Ou mulher

PORCO/VACA

Homem,

Ou mulher

MC

Rapariga, rapaz, homem, mulher

O que interessa é ser capaz, ser capaz, ser capaz

MC

Ser capaz

PORCO

Ser homem

VACA

Ser mulher

MC

Capaz

MARIA CACHUCHA

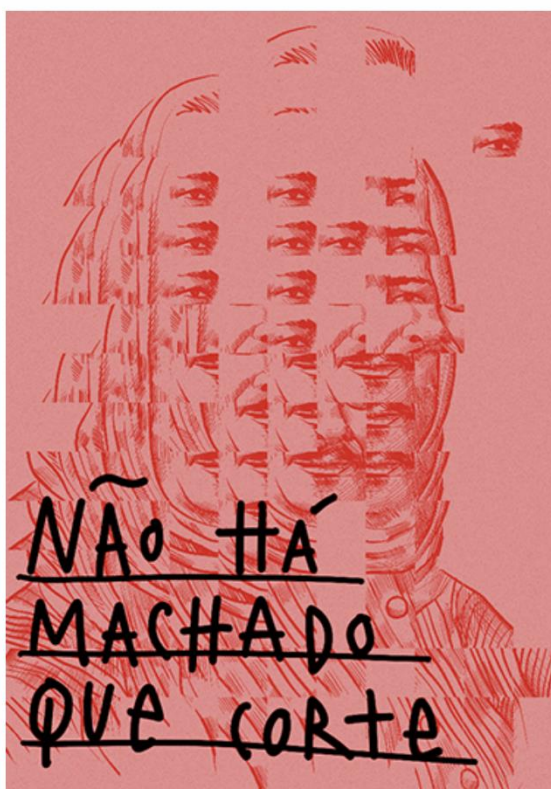
Ser capaz!!

FIM

AREPOPERA
E ARTES CONTEMPORÂNEAS

PRESS RELEASE
Ópera de Câmara

NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE



ÓPERA de **Luís Soldado**
LIBRETO **Rui Zink**
ENCENAÇÃO **Linda Valadas**
DIREÇÃO MUSICAL **Rui Pinheiro**
com **Susana Teixeira, Christian Luján e Célia Teixeira**

Estreia 30 de Setembro de 2022 | 21:00
Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras

Classificação etária
M/12

Bilhete | 5 €
(Receita de bilheteira reverte a favor da APA
- Associação de Proteção dos Animais de Torres Vedras)

PRODUÇÃO - AREPO
producao@arepo.pt | 919922816



As óperas não refletem apenas os costumes de um determinado contexto histórico. São também um lugar de questionamento, transgressão e erupção de ideias e valores, povoado por personagens com personalidades cambiantes e paradoxais.

Maria Purificação da Silva (1900-1960), figura popularmente conhecida por Maria Cachucha, trabalhava no Matadouro Municipal de Torres Vedras, sendo a única mulher em Portugal que matava bois. O seu aspeto físico causava estranheza, frequentava tabernas e outros espaços exclusivamente masculinos, à época, bebendo e fumando como os seus colegas de profissão.

A AREPO – Associação de Ópera e Artes Contemporâneas, apresenta a ópera de câmara **NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE**, com música de Luís Soldado, libreto de Rui Zink e encenação de Linda Valadas, inspirada nesta invulgar figura popular. O libreto tem como ponto de partida a entrevista realizada em 1942, pela revista EVA, a Maria da Purificação.

NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE estreia dia **30 de setembro**, no CAC - Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras, antigo Matadouro Municipal, onde Maria Cachucha trabalhava. O espetáculo conta com mais quatro apresentações no CAC nos dias **1, 7, 8 e 9 de outubro**.

No dia **23 e 28 de outubro** a ópera será apresentada na Ericeira, na Casa de Cultura Jaime Lobo e Silva, e em Mafra no Auditório Municipal Beatriz Costa, respetivamente.

A totalidade das receitas **debiliteira**, das récitas realizadas no CAC, **reverterão** para a **APA – Associação para Protecção aos Animais de Torres Vedras**.

COMPOSIÇÃO LUÍS SOLDADO **LIBRETO** RUI ZINK **ENCENAÇÃO** LINDA VALADAS
DIREÇÃO MUSICAL RUI PINHEIRO **CANTORES** CÉLIA TEIXEIRA (SOPRANO), SUSANA TEIXEIRA (MEZZO SOPRANO), CHRIS LUJÁN (BARÍTONO) **MÚSICOS** ADRIANA ALMEIDA (FLAUTA), SOFIA AZEVEDO (VIOLONCELO), ROMEU SANTOS (CONTRABAIXO), SAMUEL PEDRO (CONTRABAIXO) **CENOGRAFIA E FIGURINOS** SÉRGIO LOUREIRO **CINEMA DE ANIMAÇÃO E DESIGN GRÁFICO** MARIA PINHEIRO **DESENHO DE LUZ** LUÍS FERREIRA **OPERAÇÃO DE LUZ** DANIEL LUÍS **EDIÇÃO DE PARTITURAS** JOÃO RICARDO **ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO** ANA ANDRADE **PRODUÇÃO** AREPO - ÓPERA E ARTES CONTEMPORÂNEAS **PROMOTOR** CÂMARA MUNICIPAL DE TORRES VEDRAS **PARCEIROS INSTITUCIONAIS** REPÚBLICA PORTUGUESA - MINISTÉRIO DA CULTURA e DIREÇÃO GERAL DAS ARTES, CÂMARA MUNICIPAL DE TORRES VEDRAS **APOIOS** CENTRO DE ARTES E CRIATIVIDADE DE TORRES VEDRAS | CÂMARA MUNICIPAL DE MAFRA | TEATRO-CINE DE TORRES VEDRAS | CESEM | ANTENA 2



A AREPO – Associação de Ópera e Artes Contemporâneas é uma associação sem fins lucrativos que pretende inovar nos vários géneros musico-teatrais contemporâneos e contribuir para a dinamização e divulgação da ópera, teatro-musical e outras artes contemporâneas. Tem no seu horizonte a formação de novos públicos, a disseminação de conhecimento artístico e científico e a utilização das várias formas artísticas como meio de coesão social e territorial.

Página oficial AREPO: <https://arepo.pt/>

Instagram AREPO: https://www.instagram.com/arepo_opera/

Facebook AREPO: <https://www.facebook.com/AREPOpera/>

Contactos: email producao@arepo.pt telemóvel 919922816



PARCEIROS
INSTITUCIONAIS



APOIOS



~~QUE CORTE~~
~~MACHADO~~
NÃO HÁ

ÓPERA DE LUÍS SOLDADO

LIBRETO RUI ZINK

ENCENAÇÃO LINDA VALADAS

DIREÇÃO MUSICAL RUI PIMHEIRO

com

SUSAMA TEIXEIRA, CHRISTIAN LUJÁN

e CELIA TEIXEIRA

UMA PRODUÇÃO



www.arepo.pt
@arepo_opera
producao@arepo.pt | 919922816

O futuro reserva-nos sempre surpresas. Maria Purificação da Silva (1900-1960), figura popularmente conhecida por Maria Cachucha, trabalhava no Matadouro Municipal de Torres Vedras, sendo a única mulher em Portugal que matava bois. O seu aspeto físico causava estranheza, e frequentava tabernas e outros espaços exclusivamente masculinos, à época, bebendo e fumando como os seus colegas de profissão.

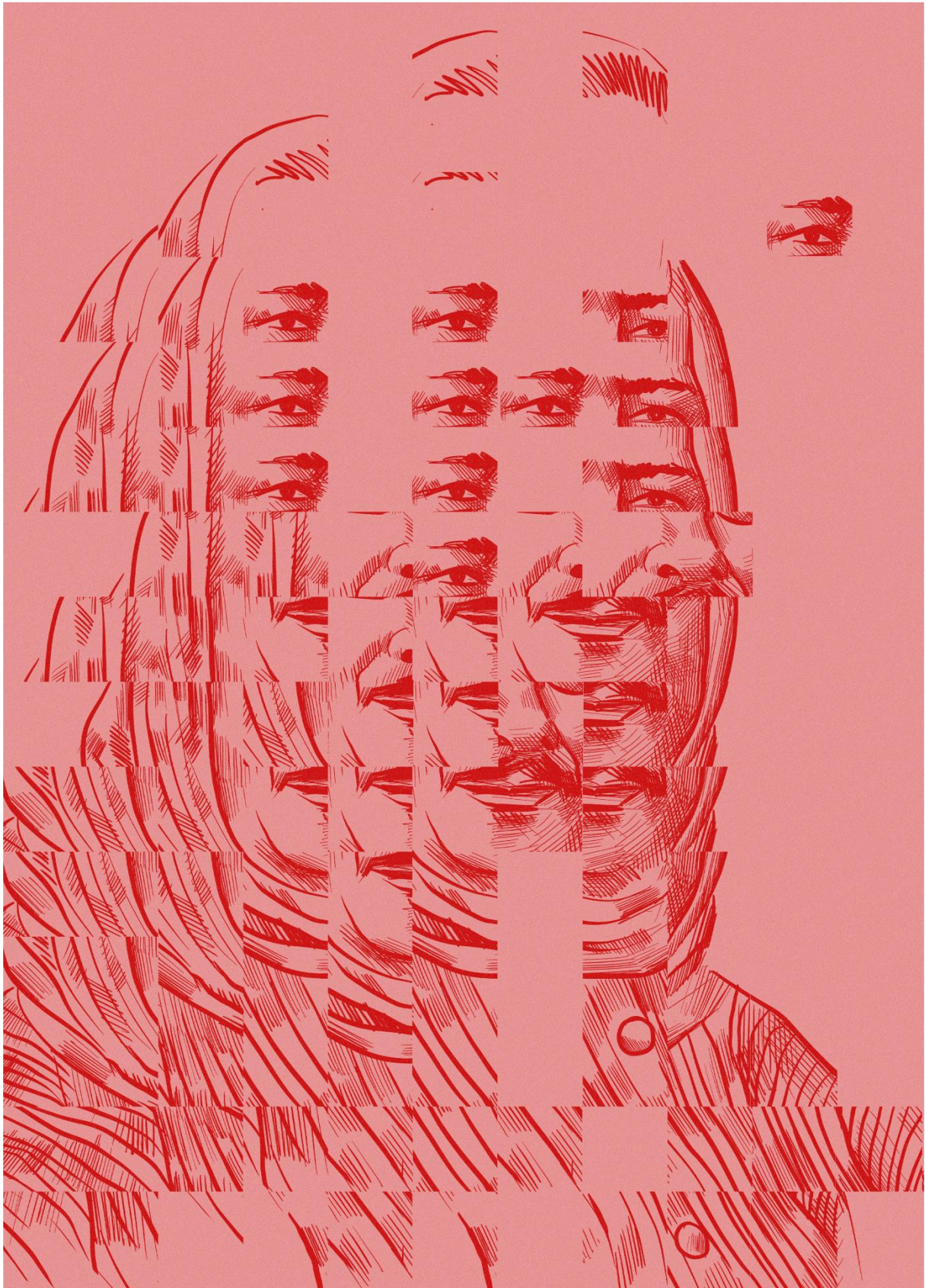
Certamente que Maria Purificação jamais imaginou que, um dia, se fizesse uma ópera inspirada na sua pessoa e que a mesma fosse estreada no Matadouro Municipal de Torres, agora transformado no Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras. Mas as óperas são mesmo assim: refletem os costumes de um determinado contexto histórico e são também um lugar de questionamento, transgressão e erupção de ideias e valores, povoadas por personagens com características cambiantes e paradoxais.



COMPOSIÇÃO: LUÍS SOLDADO | LIBRETO: RUI ZINK | ENCENAÇÃO: LINDA VALADAS | DIREÇÃO MUSICAL: RUI PIMHEIRO | CANTORES: CELIA TEIXEIRA (SOPRANO), SUSANA TEIXEIRA (MEZZO SOPRANO), CHRIS LUJÁN (BARTONO), MÚSICOS: ADRIANA ALMEIDA (FLAUTA), SÓFIA AZEVEDO (VIOLONCELO), ROMEU SANTOS (CONTRABAIXO), SAMUEL PEDRO (CONTRABAIXO), CENOGRAFIA E FIGURINOS: SÉRGIO LOUREIRO | CINEMA DE ANIMAÇÃO E DESIGN GRÁFICO: MARIÁ PINHEIRO | DESENHO DE LUZ: LUÍS FERREIRA | EDIÇÃO DE PARTITURAS: JOÃO RICARDO | ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: ANA ANDRADE | PRODUÇÃO: AREPO - ÓPERA E ARTES CONTEMPORÂNEAS | PROMOTOR: CÂMARA MUNICIPAL DE TORRES VEDRAS | PARCEIROS INSTITUCIONAIS: REPÚBLICA PORTUGUESA - MINISTÉRIO DA CULTURA E DIREÇÃO GERAL DAS ARTES, CÂMARA MUNICIPAL DE TORRES VEDRAS | APOIOS: CÂMARA MUNICIPAL DE MAFRA | CENTRO DE ARTES E CRIATIVIDADE DE TORRES VEDRAS | TORRES VEDRAS | CESEM | ANTENA 2 | TEATRO-CINE DE TORRES VEDRAS

Apesar dos momentos de comicidade, esta ópera é, sobretudo, uma meditação sobre o modo como as construções sociais e modelos de representação, conducentes ou associados à genderização de papéis sociais, se associam e podem ser expostos e representados na prática músico-teatral.

Esta é a terceira produção operática da AREPO | Associação de Ópera e Artes Contemporâneas. É igualmente a terceira colaboração operática entre Luís Soldado, Rui Zink e Linda Valadas, sempre com a indispensável direção musical de Rui Pinheiro. Pessoas de meia-idade que nunca aderiram à moda dos três nomes.



4º DESTAQUE

5 a 18 de outubro de 2022 JL APT

BREVES

❖ **BOCHECHA** sementes para um futuro, de Miguel Filipe, espetáculo musical com interpretações de Eva Aubigny, Miguel Filipe e Oceane Cruzier, no CCB. 7 e 8 outubro.

❖ **MOULINEX** apresenta *Discodrama* acompanhado pelos convidados especiais Peaches, Da Chick, Ivona Slovak, Afonso Cabral, Selma Uamusse, Anna Prior, Xinobi e Justin Strauss, dia 15, no Coliseu de Lisboa.

❖ **PROJETO GARANTIR BD**, da cooperativa de editores Seita, vai lançar oito obras inéditas e diversas traduções em outubro e novembro.

❖ **ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA**, coreografia de Nélia Pinheiro, a partir de José Saramago.

❖ **criação** está inserida no programa de Comemorações do Centenário do Nascimento de José Saramago, no Auditório Municipal do Fórum Cultural do Seixal (dia 8), Festival Cinelibri, na Bulgária (14), Maison du Portugal André de Couveia, em Paris (15) e Derida Stage, Bulgária(22).

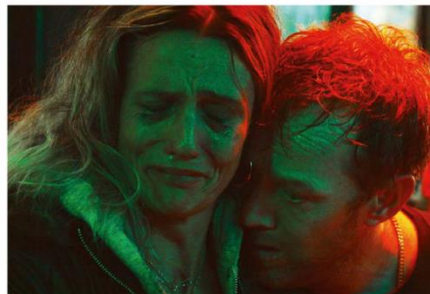
❖ **O FESTIVAL JIVA**, artes performativas indianas, com enfoque na dança clássica, no Museu do Oriente, dias 7 e 8 de outubro.

❖ **AMPLIFEST**, com mais de duas dezenas de bandas, além de filmes e exposições, no Hard Club, no Porto, ao longo dos fins-de-semana de 7, 8 e 9, e de 13, 14 e 15 de outubro.

❖ **HÁ FILMES NA BAIXAL**, no Porto, revista a obra de Pasolini, assinalando o centenário do nascimento do realizador, com cinco filmes em cópia restaurada, no Passos Manuel, ao longo de outubro e novembro

San Sebastian Great Yarmouth e C.ª

JOSÉ VIEIRA MENDES



Beatriz Batarda, em *Great Yarmouth - Provisional Figures*, de Marco Martins, de Marco Martins

❖ *Los Reyes del Mundo*, um drama juvenil da realizadora colombiana Laura Mora Ortega foi o vencedor da Concha de Ouro, da edição 70 do Festival de San Sebastián, Espanha. Apesar da grande expectativa, o filme português *Great Yarmouth - Provisional Figures*, de Marco Martins, uma poderosa obra sobre a imigração ilegal portuguesa no Reino Unido e que retrata a desumanizada sociedade contemporânea, cada vez mais marcada por uma economia neo-liberal, estava na Competição mas não ganhou nenhum prémio.

Great Yarmouth: Provisional Figures, de Marco Martins, é antes demais um arrasador festival de interpretação da atriz Beatriz Batarda. Ela é Tânia, uma portuguesa imigrante no Reino Unido, que se esforça para aprender um inglês fluente, fundamental para obter a nacionalidade britânica. Rodado entre muitos percalços provocados pela pandemia, é bastante mais ambicioso e parece feito à medida daquela que se pode considerar a maior e mais completa atriz portuguesa da atualidade, tanto no teatro como no cinema. *Great Yarmouth: Provisional Figures* é também uma obra infinitamente mais intrigante e mais trabalhada do que *Listen*: tem como base uma peça de teatro experimental com o mesmo título, encenada e estreada em Inglaterra em 2018. Um

retrato realista, sórdido e sem esperança, sobre o tráfico humano, num mundo global, onde as pessoas, são tratadas como mera mercadoria.

O filme, que parte do geral para o individual do grupo de imigrantes recém-chegado a Great Yarmouth, para os conflitos pessoais da sua protagonista começa três meses antes do Brexit. À partida, Marco Martins parece encarar a narrativa como uma incursão no realismo social (britânico), à boa maneira de Ken

Loach ou Mike Leigh, com um olhar incrédulo e um espírito de denúncia dos factos. Contudo com um tom que vai do drama social ao thriller, o realizador português, vai-nos ajudando a seguir os personagens com uma câmara muito envolvente e próxima dos rostos, questionando-os através dos pouquíssimos diálogos e mostrando-nos as suas figuras marcadas pela dureza, mas também pelas suas diversas sensibilidades e fisionomias. A fotografia escura de

João Ribeiro, segue um naturalismo sujo e realista mostrando-nos tanto a imundície e humidade dos quartos, como um matadouro cheio de sangue, vísceras e merda; em contraste com imundície do espírito humano, que transforma os homens em predadores de outros homens.

O palmarés não teve grandes surpresas, e pela primeira vez na história deste festival um filme da Colômbia ganhou o prémio máximo. O Palmarés Oficial, foi aliás muito diversificado, predominantemente feminino e juvenil e mesmo, um tanto injusto, a começar por duas fortes candidatas ao prémio de melhor interpretação: a britânica Florence Pugh em *The Wonder*, do chileno Sebastián Lelio, e Beatriz Batarda.

Os temas dos filmes mais correntes assentaram sobretudo em dramas juvenis, maternidade, histórias familiares e relações conjugais em rutura. *Los Reyes del Mundo*, da colombiana Laura Mora, Ortega, era sem dúvida o filme favorito e acabou por ganhar naturalmente a Concha de Ouro.

Por sua vez, a Concha de Prata para Melhor Realização foi para o cineasta japonês Genki Kawamura, por a *Hundred Flowers*, um retrato poético sobre a doença de Alzheimer, baseado na história da sua própria avó e protagonizado pela veterana atriz Miko Harada. Surpreendentemente foi a norte-americana Marjan Mathias, ter recebido das mãos da escritora Rosa Montero talvez a mais destacada personalidade entre os jurados do Prémio Especial do Juri, pela seu primeiro filme intitulado *Rumer*, um drama marcado pela melancolia e que se apoia na beleza de uns planos pictóricos para explicar a saudade de uns personagens perdidos na América profunda. ■

Ópera leva Maria Cachucha de volta ao Matadouro de Torres Vedras

❖ É uma figura muito popular em Torres Vedras, daquelas que enchem memórias locais e conversas de café. Maria da Purificação Silva, nascida em 1900 e falecida em 1960, mais conhecida por Maria Cachucha, trabalhava no Matadouro Municipal da cidade e era a única mulher em Portugal que matava bois. Regressa agora, cinco décadas depois, ao local do seu ofício em Não há machado que corte, uma ópera de Luís Soldado com libreto de Rui Zink e encenação de Linda Valadas.

Estreada no passado dia 30, tem ainda récitas, sempre às 21, a 7, 8 e 9, em Torres Vedras, e a 23 e a 28, na Ericeira (Casa de Cultura Jaime Lobo e Silva) e em Mafra (Auditório Municipal Beatriz Costa), respetivamente. É mais uma iniciativa da Arepo, associação de ópera e artes contemporâneas que procura inovar nos vários géneros músico-teatrais e



Não há machado que Uma ópera sobre uma mulher única

formar novos públicos. Também se apresenta como uma nova colaboração entre Luís Soldado, Rui Zink e Linda Valadas, que nos últimos anos

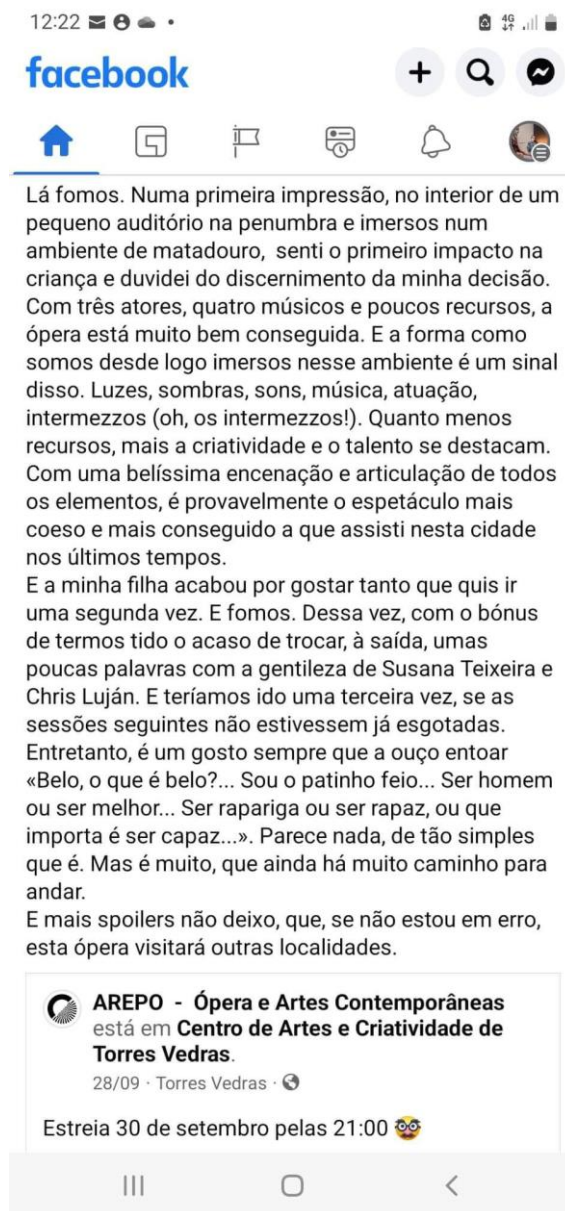
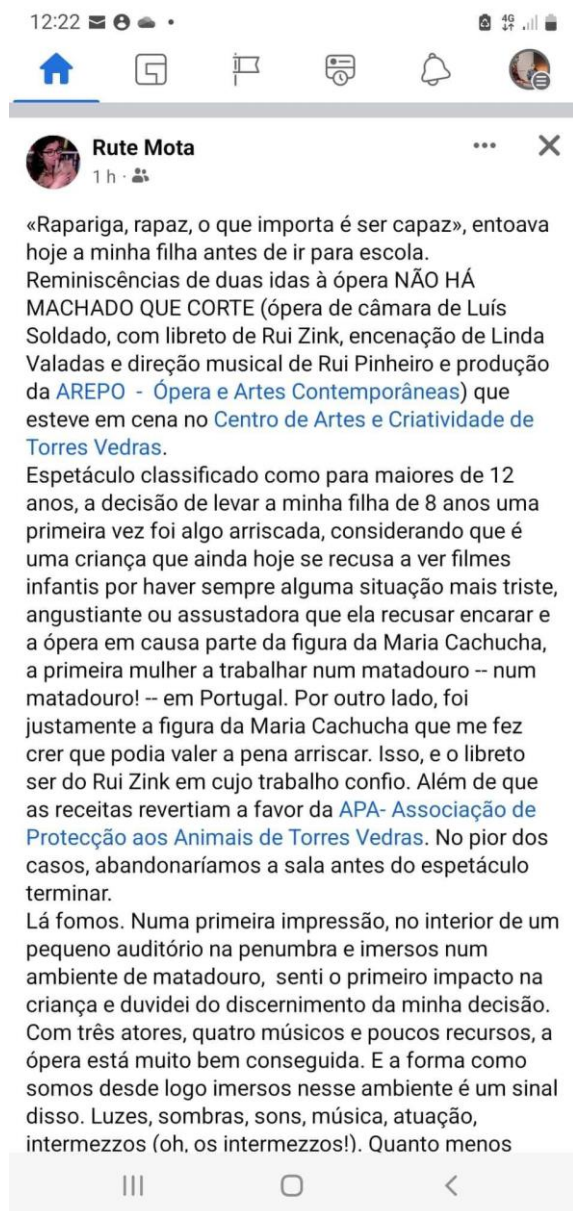
têm criado óperas de câmara originais e surpreendentes, como esta. Pensa-se que Maria Cachucha pode estar na origem da tradição

das matrafonas do concelho de Torres Vedras, a que leva os homens a mascararem-se de mulheres no carnaval, lembra Luís Soldado, que não esquece os muitos restaurantes e estabelecimentos comerciais que ostentam o seu nome. Ao compositor tornou-se irresistível a ideia de criar uma ópera sobre a sua vida a partir do momento em que o antigo Matadouro foi convertido em CAC - Centro de Artes e Criatividade, inaugurado há um ano. É o mito no local onde surgiu, brinca.

Além de ser uma mulher num mundo de homens, Maria Cachucha também se destacava pela sua aparência, que causava estranheza, e pela frequência de outros espaços exclusivamente masculinos, como tabernas e afixos. Tudo isso permite que a ópera aborde não só a sua figura, mas também muitos temas que estão na ordem do dia, como as questões de

género, adianta Luís Soldado. Para o libreto, Rui Zink partiu da entrevista que a revista feminina EVA lhe fez, em 1942, e da qual os jornalistas terão regressado com mais mistério do que desejavam. É por isso que o escritor pergunta a brincar: Foi você que pediu uma ópera não-binária? Para Luís Soldado, a figura de Maria Cachucha centra o debate sobre género na ideia de se ser capaz. Só isso interessa, garante.

Com direção musical de Rui Pinheiro e cenografia de Sérgio Loureiro, Não há machado que corte tem interpretação de Susana Teixeira, Christian Luján e Célia Teixeira. Ao nível da música, Luís Soldado não foi indiferente aos sons que muitos habitantes ainda guardam do matadouro. Entre a redação dos jornalistas que fizeram a entrevista e o matadouro, a ópera aproxima-se por vezes do macabro, mas intercala acima de tudo o espectacular. Até porque as óperas não refletem apenas os costumes de um determinado contexto histórico. São também um lugar de questionamento, transgressão e erupção de ideias e valores, povoado por personagens com personalidades cambiantes e paradoxais. ■





As Nossas Cachuchas: Adriana Almeida(Flauta), Célia Teixeira (Soprano), Susana Teixeira (Mezzo Soprano), Sofia Azevedo (violoncelo), fotografia Linda Valadas